

1994

# Philippe Djian : a la recherche de soi

Rose Bansal  
*San Jose State University*

Follow this and additional works at: [https://scholarworks.sjsu.edu/etd\\_theses](https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses)

---

## Recommended Citation

Bansal, Rose, "Philippe Djian : a la recherche de soi" (1994). *Master's Theses*. 821.  
DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.gw8v-rsxx>  
[https://scholarworks.sjsu.edu/etd\\_theses/821](https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/821)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Master's Theses and Graduate Research at SJSU ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of SJSU ScholarWorks. For more information, please contact [scholarworks@sjsu.edu](mailto:scholarworks@sjsu.edu).

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

# U·M·I

University Microfilms International  
A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
313/761-4700, 800/521-0600

---



**Order Number 1359004**

**Philippe Djian: A la recherche de soi**

**Bansal, Rose Louise, M.A.**

**San Jose State University, 1994**

**U·M·I**

**300 N. Zeeb Rd.  
Ann Arbor, MI 48106**



**PHILIPPE DJIAN: A LA RECHERCHE DE SOI**

**A Thesis**

**Presented to**

**The Faculty of the Department**

**of Foreign Languages**

**San Jose State University**

**In Partial Fulfillment**

**of the Requirements for the Degree**

**Master of Arts**

**By**

**Rose Bansal**

**August 1994**

---

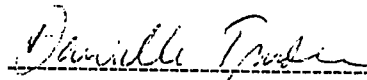
© 1994

**Rose Bansal**

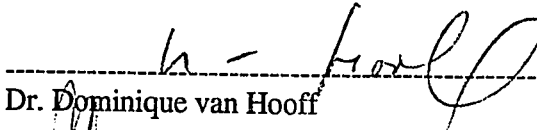
**ALL RIGHTS RESERVED**

---

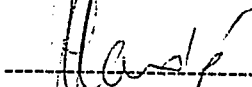
APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF FRENCH



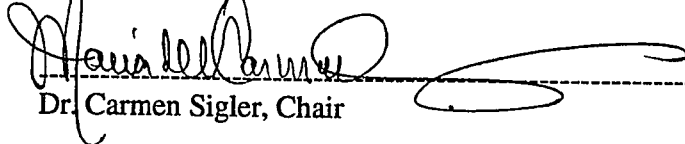
Dr. Danielle Trudeau



Dr. Dominique van Hooff



Dr. Sylvie Kandé



Dr. Carmen Sigler, Chair

APPROVED FOR THE UNIVERSITY





## **ABSTRACT**

### **PHILIPPE DJIAN: A LA RECHERCHE DE SOI**

**By Rose Bansal**

This thesis examines the dialectic between the characters and the society in which they live in the novels of French novelist Philippe Djian. This dialectic is defined generally by two kinds of characters who are both in the process of searching for a philosophical meaning in their life: one taking the role of the hunter, and the other as the hunted. The hunter finds self-definition in seduction and violence; the hunted, through the ability to deal with physical or psychological pain and trauma caused by the hunter, comes to his own self-realization.

Research into this subject reveals not only the thematic influence on his work by movements such as the Beat Generation and the civil rights movement, but also the importance of Djian's writing by his use of modern French, as well through an evaluation of his work by his major critics.

---

## DEDICATION

à Dominique  
et à Rajan, mon petit prince

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1: Création et mise en abîme	9
CHAPITRE 2: Le Chasseur	33
CHAPITRE 3: Une Corruption justifiée	48
CHAPITRE 4: La Criminalité du chasseur	57
CHAPITRE 5: Le Calvaire de la proie	67
CHAPITRE 6: La Littérature comme moyen de fuite	77
CHAPITRE 7: Le Travestisme comme moyen de fuite	86
CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE	105
APPENDICE	108

## INTRODUCTION

*C'est un homme d'esprit qui a beaucoup  
voyagé, qui sait le monde.*

Sainte-Beuve

Une étude biographique de Philippe Djian montre que sa vie ressemble beaucoup à celle des personnages de ses romans. Depuis toujours, en effet, Djian éprouve le désir de bouger, sans doute pour fuir un vide intérieur ou la superficialité de l'existence. Dès le début à Paris, sa ville natale, il a d'abord déménagé une vingtaine de fois avant d'aller vivre à Boston, à New York où il a travaillé comme libraire pendant une brève période, puis à Florence et à Biarritz, enfin dans plusieurs provinces françaises comme Le Maine ou l'Aquitaine (où il demeure à l'heure actuelle).

Il a également exploré l'Amérique Latine, sur les pas d'une troupe de théâtre dans les Andes. On trouve cette même troupe de théâtre dans *Lent dehors*, la huitième œuvre de Djian, où le narrateur est, en fait, le fils du directeur du théâtre. Cette tournée théâtrale se déroulait pendant les événements de 1968 à Paris. Djian qui avait alors vingt ans, fut marqué par la révolte étudiante, par la contestation, par la contre-culture, les écrits de Kerouac, les chansons de Dylan, et les poètes américains qui ont sans doute affirmé chez lui le goût du vagabondage.

La musique tient également une place importante dans la vie de Djian. Depuis toujours attiré par les chanteurs populaires

américains comme Bob Dylan, et Simon et Garfunkel pendant les années soixante, les *Talking Heads* pendant les années quatre-vingt et du country un peu plus tard parce que:

J'avais (tellement) la trouille de devenir un écrivain à la mode que j'écoutais plus du tout de rock, je me passais que du country.<sup>1</sup>

Mais, il est également attiré par la musique plus exotique comme *Ram Narayam*, ou l'interprétation des *Kindertotenlieder* de Kathleen Ferrier.

Pour réaliser son propre rêve d'écrire des chansons, Djian se lie d'amitié avec Stephan Eicher, chanteur suisse-allemand. Ils se sont rencontrés grâce à Antoine de Caunes, présentateur de "Canal Plus," et un peu plus tard, ils ont décidé de collaborer Djian s'occupant de l'écriture et Eicher de la musique, comme l'explique ce dernier,

Nous communiquons beaucoup par fax: j'ai reçu toutes les paroles de mon disque comme ça. Une fois, il m'a faxé un texte de chansons dans un hôtel. Cela s'appelait "les Sept Coupes." Il a signé "Baiser orageux, Philippe." C'est devenu le titre définitif de la chanson, alors que ça n'avait rien à voir avec les paroles.<sup>2</sup>

Pour rester dans la ligne de la critique historique à la manière de Sainte-Beuve, on notera qu'il existe d'autres similitudes entre la vie de l'auteur et son œuvre, notamment quant aux métiers exercés

---

<sup>1</sup> Philippe Djian, *Maudit manège* (Paris: Bernard Barrault, 1986), 123.

<sup>2</sup> Fabrice Pliskin, "Paroles et musique, mon ami Djian, par Stephan Eicher." *Le Nouvel Observateur*, 22-28 avril 1993, 110.

par Djian et les personnages de ses romans. Un de ses premiers emplois fut au Havre:

... comme le Marlon Brando dirigé par Kazan de "On the waterfront." Il tiendra deux mois! Il fallait, racontera-t-il, rattraper des sacs de 50 kg lancés du haut des bastingages... son intention était d'embarquer par ce biais sur un bateau pour l'Amérique du Sud, comme beaucoup avant la guerre, comme Cendrars.<sup>3</sup>

Ce thème du travailleur de force exploité se retrouve dans *Maudit manège*, sa cinquième œuvre. Cependant, le personnage du narrateur dans *37°2 le matin*, roman écrit avant *Maudit manège*, correspond sans doute davantage à Djian car, comme lui, c'est un bricoleur, un touche-à-tout qui exerce maints petits travaux, "des activités alimentaires"<sup>4</sup> en somme, puisqu'il (le personnage principal de *37°2 le matin*) repeint des bungalows, travaille dans un restaurant ou vend des pianos, tout en essayant d'écrire. Un autre élément biographique que l'on peut relever dans l'œuvre de Djian est, par exemple, l'épisode de son séjour dans le village de Fitou, dans l'Aube où,

en compagnie de l'un de ses frères, il restaure une ruine et construit notamment des escaliers à l'ancienne, ces mêmes escaliers qu'avec un certain Finn--qu'il traite comme un frère-- nous retrouverons dans *Lent dehors*.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Mohamed Boudjedra, *Philippe Djian* (Mesnil-sur-l'Estrée: Editions du Rocher, 1992), 9.

<sup>4</sup> Ibid. 12.

<sup>5</sup> Ibid. 11.

Dans son cinquième roman, *Echine*, le personnage principal, Dan Miller, porte en fait le nom que Philippe Djian a utilisé comme pseudonyme quand il a travaillé pendant une brève période comme collaborateur au magazine *Détective*.

Tout au début de sa carrière, Djian a été attiré par le journalisme. En 1968, lorsqu'il suit la troupe de théâtre en Colombie, il signe en même temps un reportage sur les élections et les guérilleros. Mais son témoignage est rejeté à la fois par *Paris-Match* et *L'Humanité*. L'hebdomadaire juge que trop d'importance est accordée aux guérilleros et inversement au sein du quotidien communiste, "on pense... que ses articles ne rendent pas justice aux guérilleros."<sup>6</sup> Quoi qu'il en soit, Djian s'inscrit à l'université de Vincennes puis dans une école de journalisme de la rue de Rennes, mais il s'ennuie tant pendant ses courtes études qu'il abandonne l'une et l'autre.

Néanmoins, Djian récidive en écrivant quelques articles pour *Le Magazine littéraire*, puis en travaillant quelque temps pour une station de radio avant de se décider, "à laisser tomber ce métier de dépendance."<sup>7</sup>

Djian parvient à rédiger son premier recueil de nouvelles, *50 contre 1*, sa première œuvre, en travaillant la nuit comme péagiste sur l'autoroute "Océan" à la Ferté-Bernard. On est en 1978. Il envoie son manuscrit aux grands éditeurs qui le rejettent aussitôt.

---

<sup>6</sup> Ibid. 12.

<sup>7</sup> Ibid.

Gallimard, par exemple, commente: "vous vous situez en dehors de la littérature."

Ce n'est qu'en 1981 que la maison d'éditions BFB, Bernard Barrault et Fixot accepte de publier *50 contre 1*. Mais, il faudra attendre l'adaptation au grand écran de sa quatrième œuvre, *37°2 le matin*, par Jean-Jacques Beineix, en 1986, pour que Djian atteigne enfin le succès populaire et commercial. Yves Boisset avait aussi donné avant *37°2 le matin* une adaptation de son premier roman, *Bleu comme l'enfer*, mais avec moins de succès.

Entre 1981 et 1993, Djian, écrivain prolifique, publiera onze œuvres, dont huit chez Bernard Barrault, une chez Futuropolis (*Lorsque Lou*, 1992), une aux éditions Flohic (*Musées secrets*, Ph. Djian et B. Van Velde, 1993) avant d'accéder finalement aux éditions Gallimard avec *Sotos*, en 1993.

### Approche de l'œuvre

L'hypothèse de départ de ce mémoire est que l'on est à la recherche de soi à travers le voyage. Le thème du voyage a deux aspects: celui de la chasse et celui de la fuite.

Dans l'œuvre de Djian, le chasseur est le personnage actif qui est à la recherche de soi, par la séduction de la proie et souvent en se rebellant contre la société. Le chasseur se définit par le succès de la séduction qu'il exerce sur sa proie à travers la sexualité, la violence ou parfois les deux.



Le chasseur se sert de la manipulation psychologique aussi bien que du sadisme pour parvenir à ses fins et pour exercer son emprise sur "l'autre." A travers la séduction violente, le chasseur réussit à libérer l'agressivité qu'il ressent envers l'humanité en général, parce qu'il est cynique et qu'il ne voit que les choses négatives chez autrui, mais aussi parce qu'il aime les défis et qu'il accepte de les relever comme autant de prétextes pour entrer en conflit avec "l'autre." Le chasseur chez Djian se caractérise aussi par le fait que c'est un être profondément frustré par l'indifférence de la société. Il manipule donc cette dernière dans son propre intérêt.

Le personnage du chasseur joue l'un des deux rôles suivants: il s'agit de quelqu'un qui détient une parcelle de pouvoir et qui en abuse pour assouvir sa soif de vengeance personnelle. D'habitude ce personnage ne respecte pas les limites à l'intérieur desquelles peut s'exercer son autorité et il use d'une violence extrême contre "l'autre." Dans le second cas de figure, le chasseur est un voyou qui fait partie d'un réseau criminel dirigé contre la société mais aussi pour se venger de sa proie. Ce personnage ne tient aucun compte des lois de la société et menace tout ce qui est proche de la proie.

Le deuxième aspect du voyage est la fuite de la proie. C'est le personnage passif qui est également à la recherche de soi à travers l'angoisse créée par le chasseur et par son propre rejet de la société. La proie est contrainte à s'examiner de plus près à cause d'une douleur physique ou morale. La douleur physique est le résultat d'une maladie naturelle, ou une douleur causée par le chasseur. Si la

douleur vient d'une maladie ou d'un accident, la proie doit accepter sa mortalité; si cette souffrance a pour origine le chasseur, elle doit y échapper et ainsi son existence s'en trouve changée. La souffrance morale est le résultat de la mort de quelqu'un de très proche, ou bien elle peut être l'achèvement d'une relation sentimentale. Dans ces deux cas, la littérature est souvent le moyen auquel le personnage de la proie a recours pour apaiser sa peine. On trouve aussi chez Djian le personnage de la proie qui écrit pour explorer le fond de son âme. Si le fait d'être traqué déclenche en général la fuite, cela peut également faire naître chez la proie un sentiment de révolte contre la société. Si le personnage de la proie décide de s'opposer à la société et d'entrer en rébellion, cela peut prendre deux formes: il le fait à travers la criminalité comme dans *Bleu comme l'enfer* ou bien par le transvestisme, comme dans *37°2 le matin* et dans *Sotos*.

Le désir de fuir la société quant à lui peut être plus abstrait. Ou bien la proie se sert de ses pulsions sexuelles comme manière d'échapper à la réalité et à l'indifférence des autres. La sexualité devient alors un moyen pour rechercher un peu de tendresse, même s'il s'agit d'un acte purement physique et éphémère. La fuite est aussi chez Djian une démarche très concrète, où l'on fait souvent référence aux voitures, aux autoroutes ou même à un retour vers la nature. C'est dans ces dernières références que se trouvent les influences les plus marquantes de la culture américaine – surtout celle des écrivains comme Miller, Burroughs, Kerouac ou Bukowski. En fait, Djian se met en abîme dans son œuvre. En effet, à travers ces

références à la chasse et à la fuite, on remarquera que la peinture de la recherche de soi par les personnages correspond à une recherche de soi de la part de l'auteur lui-même. L'auteur et certains de ses personnages tentent de trouver un sens à la vie à travers le même désir d'écrire.

## CHAPITRE 1

### CRÉATION ET MISE EN ABÎME

*Les mots, ces "grues métaphysiques", pour reprendre l'expression de Lafargue, derrière lesquels les certitudes disparaissent si bien.*

L. Aragon

#### 1. La Politique des mots.

En réponse à ses détracteurs qui, dans leurs critiques, lui reprochaient l'usage qu'il fait de la langue française dans ses œuvres, Djian lance: "la langue avance." Si Philippe Djian est un écrivain controversé, c'est d'abord à cause de son style qualifié de "parlé." Céline, avant lui, avait pris le même parti stylistique et essuyé les mêmes remontrances de la part de certains critiques. En effet, l'emploi de la langue parlée dans la création littéraire est un vieux débat. Comme Céline, Djian utilise tous les niveaux de langue, autant pour faire avancer celle-ci, que pour exprimer une critique sociale.

Si l'argot représente un cri de haine contre la société, Céline devient alors la voix du rebelle du vingtième siècle. Pour Céline, l'argot était un instrument très approprié pour exprimer son dégoût envers les mouvements politiques, tous les mouvements politiques quels qu'ils soient, du moment que le dogme mettait un terme à la liberté de penser. Céline rejetait la société dont il était issu et refusait "l'ordre social." Ce pessimisme fondamental lui valut d'ailleurs la méfiance de l'occupant allemand avec lequel il partageait pourtant un antisémitisme effréné. Chez Céline l'argot reflète la colère,

l'angoisse, et la frustration. Il a écrit dans *Voyage au bout de la nuit* que "l'on ne se méfie jamais assez des mots." Il avait discerné la puissance qui se cache derrière les mots et il y prenait souvent garde. Mais en même temps, il utilisait cette force potentielle dans sa manière d'écrire, au moyen d'une syntaxe qui lui était propre, inventant ainsi son style "parlé":

Mais fait remarquable, Courtial dans l'intimité, n'éprouvait que du mépris, dégoût à peine dissimulable... pour tous ces tâcherons minuscules, ces mille encombreurs de la Science, tous ces calicots dévoyés, ces mille tailleurs oniriques, trafiqueurs de goupilles en chambres.... Tous ces livreurs étourdis, toujours sacqués, traqués, cachetiques, acharnés du "Perpétuel" de la quadrature des mondes... du "robinet magnétique"... toute l'infime pullulation des cafouillards obsédés... des trouvaillieurs de la Lune!...<sup>1</sup>

Le lecteur a la sensation "d'écouter" ces mots au lieu de les lire, principalement parce que Céline n'accordait pas grand crédit au style "Académie française" qu'il qualifiait de "mort-né". Il considérait le style traditionnel comme "trop lourd" et pas assez puissant pour exprimer son propos dans toute sa force critique. Ce qu'il jugeait efficace pour "rendre l'émotion" tenait à des structures et à des figures de style très particulières. Par exemple, dans le passage de *Mort à crédit* que l'on vient de citer, il n'y a que des fragments, des propositions inachevées. Des points de suspension séparent chaque "pensée", ce qui transcrit une sorte d'énonciation orale. En effet, lorsque l'on parle, on ne finit pas toujours chaque phrase et parfois

---

<sup>1</sup> Extraits de *Mort à crédit* de Céline, cité par Bernard Alluin et al, *Itinéraires Littéraires* (Paris: Editions Hatier, 1991), 160-161.

les phrases sont elliptiques car l'interlocuteur comprend les messages à demi-mots. On éprouve cette même sensation à la lecture de Céline.

Dans ce passage les phrases sont anaphoriques et le mot sur lequel l'auteur insiste est "tout". Il met tous les "ouvriers" dans le même sac, pour parler familièrement, il les imagine dans un monde où pullulent des êtres-cafards, pris dans les filets de la misère. C'est bien là l'une des fonctions de l'argot, d'exprimer une pensée collective et forte. Djian partage avec Céline l'idée d'intégrer l'usage de l'argot dans son œuvre mais à la différence de l'auteur de *Mort à crédit*, il exprime la voix de la masse dans laquelle il se fond. Son invention syntactique et lexicale va plus loin:

PRIX CHOCS PRIX COUTANT PRIX PRIX PRIX SUPERPROMOTION  
FOU FOU FOU INCROYABLE SACRIFIE SACRIFIE SENSATIONNEL  
MIRACULEUR MIRACULE ENCULEUR MURACULE ENCULE ENCULE  
ZOB ZOB COUILLE QUEQUETTE TON CUL TON CUL DONNE TON CUL  
IL Y A PAS TRENTE-SIX FAÇONS POUR QUE JE TE BAISE TON CUL  
TON CUL ARRIVE APPROCHE TOUCHE TOUCHE PRENDS-MOI  
ENFOIRE TU DECONNES FAIS-LE.<sup>2</sup>

Ce qui rend un texte "célinien" c'est l'absence de syntaxe "traditionnelle" et l'invention du vocabulaire: on trouve ces deux principes dans ce passage de Djian. Mais toutes les lettres sont en majuscule et la syntaxe est inexistante, parce que l'écrivain veut faire partager au lecteur le dégoût de Franck, un sentiment qui est un mélange de haine pour les voyous qu'il poursuit, de tristesse causée par l'absence de sa femme et de frustration dans une société

---

<sup>2</sup> Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer* (Paris: Bernard Barrault, 1982), 169.

réduite aux lois du marché, de la publicité et de la consommation de masse. Ce que Franck éprouve envers les voyous et sa femme n'est pas explicite dans le texte, mais l'emploi de termes vulgaires traduit des obsessions liées au sexe et à la violence. Les mots "Prix" et "fou" sont répétés par Djian jusqu'à un paroxysme qui efface toute distinction entre les deux notions.

Ainsi, le vocabulaire que l'auteur invente dans *Bleu comme l'enfer* a deux fonctions. La première est ludique. Djian se rebelle contre ce que Céline appelle "la tradition", c'est-à-dire l'institution littéraire française dans son ensemble et l'Académie française, gardienne de la pureté de la langue. En ce sens l'intervention de Djian sur les mots prend, comme chez Céline, une dimension iconoclaste. "Miracle" est hyperbolique, mais si souvent utilisé par les médias et la publicité, que le vrai sens du mot est détourné. Djian qui s'en rend compte raille la publicité en glissant le mot "cul" dans "miracle" ce qui conduit ce détournement jusqu'à l'inversion blasphématoire du sens originel.

La deuxième fonction de l'invention du vocabulaire chez Djian est de produire un effet de fluidité des sonorités en jouant sur les allitérations et en utilisant le principe du calembour: "PR IX SUPERPROMOTION; SACRIFIE SENSATIONNEL; MIRACULEUR MIRACULE." On notera que, dans ce passage, la tension va crescendo: au début Franck se plaint seulement du coût de la vie, puis vers la fin, sa colère éclate avec une vulgarité chargée d'images sexuelles.

## 2. La Recherche de Soi

L'écriture de Céline a été imitée par des écrivains comme Henry Miller et William Burroughs. Miller, dans *Tropic of Capricorn* (*Tropique du Capricorne*), a décrit les expériences d'un Américain vivant en France pendant les années trente-quarante. Ses thèmes étaient avant tout le manque d'argent, le froid, la faim et la sexualité. Miller a été influencé par la violence dans l'oeuvre de Céline et, comme lui, il était antisémite. Burroughs a marché sur les traces de Céline dans des récits comme *Naked Lunch* (1959) où il raconte ses débauches de toxicomane.

Dans *Bleu comme l'enfer*, Djian veut prendre son essor dans la création littéraire, et il en résulte un texte qui, parfois, aurait pu fort bien être écrit par un Miller, un Faulkner, ou un Céline:

Il faisait chaud chaud et à un moment Ned dit j'ai faim ils venaient de dépasser un de ces grands magasins dans une toute petite ville et les autres aussi oh oui quelque chose et Ned fit une longue marche arrière il n'y avait personne dans les rues il devait être deux ou trois heures de l'après-midi... <sup>3</sup>

On peut juxtaposer à ce passage de Djian un paragraphe de Faulkner:

Tell and be damned then see what it gets you if you were not a damned fool you'd have seen that I've got them too tight for any half-baked Galahad of a brother your mother's told me about your sort of swelled head up come in oh come in dear Quentin and I were just getting acquainted .<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Ibid. 62.

<sup>4</sup> William Faulkner, *The Sound and The Fury* (New York: Random House, 1929), 84.



Si l'on examine ce dernier passage de Djian par rapport à celui de la page 169, où l'on trouve ce montage kaléidoscopique où se mêlent sexualité et consommation forcenée, on remarque que la voix narrative de Ned s'oppose à la voix intérieure de Franck. La narration de Ned offre une description physique du paysage, tout en rapportant sans ponctuation des bribes de discours des personnages, ce qui donne une impression de chaos. On peut également saisir le vide intérieur de Ned et Henri à travers la chaleur qui les accable, la faim qui les tenaille et l'absence de semblables.

En dépit du fait qu'ils appartiennent à des époques, des cultures et des classes sociales différentes, Céline et Djian sont réunis par deux choses: la guerre et la lutte contre l'Institution littéraire qui se maintient dans le *statu quo*. Céline et Djian participent de la même révolte contre le mandarinat universitaire souvent figé dans une tradition classique atone qui s'est perdue dans la routine. La génération de Céline a dû faire face aux deux guerres mondiales alors que celle de Djian a été interpellée par les drames indochinois et algérien.

A la différence de Céline qui était influencé par des écrivains comme Zola et Vallès, Djian, qui connaît bien la littérature classique américaine, trouve aussi son inspiration dans les chansons populaires des années soixante et soixante-dix aux Etats-Unis, celles de David Byrne en particulier:

Trouver le rythme, c'est le truc que je cherche dans mes bouquins. Je travaille en musique, j'ai écrit presque tout *37,2° Le Matin* en écoutant *Talking Heads* [parmi lesquels David Byrne].

Leur musique est très proche de ce que je cherche à faire naître par le style: ce jeu sur la distance, la rigueur et cette espèce de chaleur derrière.<sup>5</sup>

Aux Etats-Unis, ce répertoire est né des luttes pour l'égalité des droits civiques ou contre la guerre, souvent conduites à l'époque par les syndicats, les églises ou les intellectuels. C'est, semble-t-il, cet aspect contestataire qui attire tant Djian vers l'Amérique. Il est contemporain de cette génération d'intellectuels américains qui trouvait son inspiration dans les mots et les images qui dénonçaient l'exploitation, la guerre, le racisme et le conformisme social, en particulier chez les chanteurs qui dans la lignée de Woody Guthrie, appuyaient les combats sociaux des années trente, ou bien soutenaient la lutte pour l'égalité des droits civiques aux Etats-Unis, comme Bob Dylan, Arlo Guthrie ou Joan Baez.

Ces chanteurs ne représentent pas seulement un type de musique, mais un engagement politique à gauche, voire à l'extrême-gauche. Ce qui attire tellement Djian vers ces troubadours du monde moderne c'est qu'ils font entendre la voix de l'ouvrier, le chant de la classe laborieuse de l'Amérique. Djian est un intellectuel d'origine très modeste qui a été séduit par les idées de gauche en Amérique telles que l'on peut les trouver dans les paroles de Woody Guthrie. Chez ces artistes populaires des années trente qui arpentaient le continent nord-américain, le thème de prédilection était l'injustice inhérente au système et leurs écrits protestataires dénonçaient la

---

<sup>5</sup> Marianne Alphant, "Comme un vol de Djian," *Libération*, 22 mars 1985, 33.

misère du prolétariat dans un pays où la richesse des individus était le signe divin de leur salut. Mais dans la réalité quotidienne des années de la Crise, les "cols bleus," à la différence de leurs homologues européens, ne se reconnaissaient pas en ces bardes contemporains qui protestaient en leur nom sur quelques accords de guitare:

Working class music-social protest culture generally has appealed primarily to left-wing intellectuals, artists, and bohemians and has been either ignored or scorned by blue-collar workers.<sup>6</sup>

Les personnages des romans de Djian appartiennent la plupart du temps à la catégorie des gens qui ont beaucoup de peine à survivre jusqu'au lendemain. De toute évidence, Djian est fasciné par l'idéalisme politique d'un Woody Guthrie, voire plus tard d'un John Lennon même si ces chantres du mal de vivre quotidien n'étaient pas pris au sérieux par ceux-là mêmes dont ils défendaient la cause dans leur poésie.

Même si les images créées par Djian sont plus violentes que celles de Guthrie ou de Dylan, elles procèdent de la même intention anarchiste. Guthrie, par exemple, qui fait partie de la génération contemporaine de la Grande Dépression des années trente aux Etats-Unis a été séduit par le mouvement communiste américain. C'est en effet à cette époque-là que l'idéal communiste a attiré un nombre

---

<sup>6</sup> Wayne Hampton, *Gorilla Minstrals* (Knoxville: The University of Tennessee Press, 1986), 107.

significatif de citoyens rendus perplexes par les rigueurs d'une crise qui semblait mettre un terme au "rêve américain."

Aux Etats-Unis, la sympathie populaire que le mouvement communiste américain avait pu recueillir pendant l'entre-deux guerres s'est décomposée après la signature du pacte germano-soviétique et l'invasion de la Pologne, même si les alliances inversées en 1941 ont jeté côte à côte Soviétiques et Américains dans la lutte contre le nazisme.

Mais en 1933, le programme du New Deal de Roosevelt inspire à la société américaine une approche plus humaine et sociale des problèmes économiques. La chanson à message social, telle que Woody Guthrie la pratique, retrouve alors ses lettres de noblesse en Amérique:

The progress era of the Popular Front and Roosevelt's New Deal saw an unprecedented glorification of the working classes, and a folk music revival was taking shape in the charged atmosphere of *Greenwich Village*.<sup>7</sup>

Parmi tous les chanteurs populaires aux Etats Unis, Bob Dylan a exercé une grande influence sur l'ensemble de sa génération et sur Djian assurément:

He [Dylan] would take the social protest genre to unimagined aesthetic heights and in the process become the spokesman for the rising tide of the youth rebellion in America and the West. Dylan moved into the forefront of the topical protest song movement at precisely the moment that the 1960s youth-

---

<sup>7</sup> Ibid.

student movement was separating itself from the older generation in American radicalism.<sup>8</sup>

En France comme aux Etats-Unis il existe une méfiance des dirigeants de la classe ouvrière envers les intellectuels. Un intellectuel digne de ce nom a pour vocation de poser les questions fondamentales qui au bout du compte font progresser la science ou la création artistique: qui suis-je? que sais-je? A l'inverse le militantisme politique ou syndical suppose un minimum de discipline et d'obéissance. En outre, le succès populaire du créateur et notamment du chanteur-compositeur-interprète dans une société médiatisée peut apporter notoriété et argent en quelques semaines. Or, il semble paradoxal de construire une fortune en dénonçant la richesse.

Pendant longtemps la gauche française elle-même a pensé que le colonialisme était un mal nécessaire pour apporter les lumières de la pensée révolutionnaire aux peuples les plus reculés, mais ce sont les intellectuels qui ont dénoncé la torture en Algérie. Jean-Paul Sartre a joué le rôle du vieux sage dans la révolte étudiante à la recherche d'une révolution introuvable en mai 1968, mais les harangues du philosophe, qui tentait depuis la Libération de conjuguer la pensée marxiste et le concept de liberté, ne convainquirent pas les ouvriers de Boulogne-Billancourt.... Sartre lui-même avait étudié des grands auteurs américains dans ses *Situations* après son "exploration" du Nouveau Monde en compagnie de Simone de Beauvoir, au lendemain

---

<sup>8</sup> Ibid.

de la Seconde Guerre Mondiale. Djian, quant à lui, choisit la liberté de créer plutôt que de s'enfermer dans le dogmatisme et va chercher sans état d'âme la matière de son œuvre dans l'espace et la culture de l'Amérique du Nord qu'il connaît bien. L'Amérique où évoluent les personnages de Djian n'est pas une société candide servant de parangon à la démocratie, mais une terre libre, riche de ses conflits et de ses contradictions.

Dans la culture de Djian il y a des pages arrachées à des auteurs comme John Dos Passos, John Steinbeck et, surtout, Jack Kerouac, figure emblématique de la "Beat Generation." Djian semble être de plain-pied avec ce groupe d'intellectuels qui a refusé pêle-mêle les lois, les coutumes, les peurs, les habitudes de pensée et les poncifs littéraires.

Rejetant en un mot le "système" américain dans sa globalité, à une époque qui va du bombardement d'Hiroshima à la fin de la guerre du Vietnam, les héros du "clochard céleste" ont des liens d'ascendance avec ceux de Djian, à travers leurs choix personnels, par leurs perpétuelles pérégrinations transcontinentales et leur refus de la stabilité dans une société opulente, certaine de ses valeurs puritaines fondatrices. Ainsi, dans *On the Road* (*Sur la route*), récit griffonné en trois semaines sur un rouleau de rélétexte qui traînera dix ans avant d'être publié en 1957, Kerouac décrit son expérience de cueilleur de coton journalier payé au poids de sa récolte:

Nothing was going to happen except starvation for Terry and me, so in the morning I walked around the countryside asking for cotton-picking work.... But I knew nothing about picking cotton. I

spent too much time disengaging the white ball from its crackly bed... moreover, my fingertips began to bleed...my back began to ache.... At the end of the field I unloaded my burden on a scale; it weighed fifty pounds, and I got a buck fifty... I looked up at the dark sky and prayed to God for a better break in life and a better chance to do something for the little people I loved. <sup>9</sup>

La technique de Kerouac s'appuie essentiellement sur la spontanéité, c'est-à-dire que, chez l'auteur de *Sur la route*, la création littéraire ne doit pas avoir la moindre contrainte dans l'inconscient. Selon Pierre Dommergues, c'est la "confiance absolue en la spontanéité" qui, en fait, crée la poésie dans l'œuvre de Kerouac:

Il transcrit ses visions sur des pages où des tirets vigoureux--seuls éléments de ponctuation admis par l'auteur--soulignent le rythme de sa pensée, remplaçant ainsi "les timides virgules et les points-virgules ambigus."<sup>10</sup>

Ce qui est à l'origine du caractère extrêmement novateur dans l'œuvre de Kerouac par rapport à la tradition littéraire est nommé "l'état de grâce." En effet les personnages créés par Kerouac ne doivent se compromettre ni avec la richesse ni avec les traditions sociales, comme le mariage par exemple. Même les mouvements politiques sont interdits car cela impliquerait d'une certaine manière un attachement émotionnel. Ensuite, il faut éviter tout sentiment de culpabilité pour pouvoir finalement réussir à trouver une confiance réelle en soi et pour arriver enfin à écrire aussi librement que

---

<sup>9</sup> Jack Kerouac, *On The Road* (New York: Penguin Books, 1955), 96.

<sup>10</sup> Pierre Dommergues, *Les écrivains américains d'aujourd'hui* (Paris: Presses universitaires de France, 1967), 78.

possible. Pierre Dommergues explique qu'au fond, la béatitude est souvent un mouvement spirituel. Le désir de soulager l'angoisse est le but de la quête des écrivains de "la Beat Generation," et le moyen obligé pour y parvenir consiste à se débarrasser de toutes contraintes sociales ou psychologiques.

On trouve l'influence de la "béatitude" chez Kerouac dans l'œuvre de Djian, puisque les personnages de ses romans n'ont aucun engagement politique marqué et que les conventions sociales traditionnelles n'existent pas non plus. Mais à la différence de ce que l'on trouve chez les écrivains de la "Beat Generation," l'absence de conventions traduit ici le déracinement social plutôt que le rejet du conformisme. Ce qui attire Djian chez Kerouac, Ginsberg ou Bukowski, par exemple, est sans doute le fait que ces auteurs aient manifestement recherché un apaisement à travers l'écriture, même s'il s'agit d'un soulagement éphémère, d'autant que la société est souvent présentée dans leurs écrits comme un obstacle à cette béatitude. On peut supposer que Djian éprouve des sentiments assez proches de ceux des chefs de file de la "Beat Generation" sur ce point.

La fin des années soixante sera marquée en Europe comme en Amérique par de grands mouvements de révolte estudiantine liés à un malaise profond de la jeunesse à l'égard de ses aînés et à une critique de la "société de consommation" qui est alors le modèle du monde occidental. Les étudiants américains, touchés par un système de mobilisation particulièrement injuste, protestent contre l'intervention américaine dans le conflit vietnamien, tandis que leurs



homologues européens s'engagent dans une contestation intellectuelle et sociale que les partis politiques traditionnels ne parviendront pas à récupérer. En Europe comme en Amérique, la jeunesse est animée par un esprit qui rejette toute forme d'autorité, et qui cherche à réformer le mode de pensée de ses aînés. Hors de la zone de la prospérité occidentale, le monde tout entier est en train d'exploser:

Au Vietnam, les Américains s'enfoncent dans le borbier. La Tchécoslovaquie de Dubcek défie la dictature communiste. Mao lance ses gardes rouges dans la Révolution Culturelle. Le Castrisme déstabilise l'Amérique latine. La guerre froide est à un point de rupture.<sup>11</sup>

Considérant les tensions d'un monde implacablement divisé en deux sphères d'influence dessinées par les trois négociateurs de Yalta avec un cynisme orwellien, les étudiants de 68 s'inquiètent de l'avenir du monde. Et puisant dans la fantaisie dévastatrice d'un Boris Vian réinventant la vie sur les notes bleutées du jazz dans le Saint-Germain-des-Prés de la Libération, la jeunesse contestataire conjure "l'ère des robots qui s'annonçait." Vue par les jeunes, la société française paraît froide, "inhumaine et triste."

Comme l'avait écrit un editorialiste du *Monde* quelque temps avant les "Evénements," la France "s'ennuyait" et la jeunesse aspirait à une certaine générosité qui "n'existait pas dans la France de De Gaulle." C'était l'époque où en Amérique les contestataires

---

<sup>11</sup> Ibid. 73.

éprouvaient le besoin de "réformer la société." Ils rêvaient de la même utopie et leur vision du monde était "passionnée, fraternelle, et messianique."

L'imagination arriva donc au pouvoir sur les barricades de mai 1968 en France, où "les Evénements" ne laisseront finalement personne indifférent au cours de la décennie suivante, marquée par de grands changements dans les mentalités des Français. Si l'Italie des Brigades Rouges et l'Allemagne de la bande à Baader s'enfoncent dans le cycle de la violence terroriste et de la répression pendant "les années de plomb," les contestataires français ne succombent pas à la tentation du terrorisme. Bien que la révolte étudiante de l'été 68 n'ait pas abouti à des changements politiques radicaux, la société française dans son ensemble connaît alors des mutations importantes:

L'Education nationale sans le savoir a donné naissance à un vilain petit canard.... Ici va naître la contestation globale de la société.<sup>12</sup>

Ce qu'il est convenu d'appeler "la France profonde," celle qui va lire les romans de Philippe Djian, change dans la continuité, pour reprendre une formule chère au président Giscard d'Estaing. Peu à peu on assiste à la transformation d'une feuille gauchiste rédigée aux heures chaudes de l'été 68 en un grand quotidien français dont Serge July, qui a été l'un des meneurs de la révolte soixante-huitarde, a racheté le titre, *Libération*, à Emmanuel d'Astier de la Vigerie. Dans

---

<sup>12</sup> "Les rêves de mai 68," *L'Express*, 25 mars 1993, 72-79.

ce contexte, il est intéressant de noter que les romans de Philippe Djian ont toujours trouvé un large public et l'appui des critiques du journal *Libération* pour défendre leurs audaces de style souvent jugées inacceptables par le public de la presse conservatrice.

### 3. La fuite vers l'imaginaire

Djian connaît les chansons de Bob Dylan qui reflètent les désirs utopiques de la jeunesse occidentale et peut-être aussi les espoirs secrets qui sourdent au fond des âmes damnées, prisonnières de "l'Empire du Mal. " Dans "Blowin' in the Wind," "The Times They are A-Changin'" ou "With God on our Side," ce Juif du Mid-West dont le nom de scène évoque plutôt un barde celtique, interpellait les hommes de pouvoir sur le racisme, l'injustice sociale, l'apathie politique ou la guerre. Le narrateur de *Bleu comme l'enfer* l'invoque:

le soleil dégueulait là-dessus sa poussière, il bougeait pas du tout, en y regardant à deux fois c'était un jaune cruel, ils avaient trouvé une vieille cassette de Dylan et ce vieux Bob donnait des noms aux animaux, c'était un coin à se mordre les lèvres...oh Bobby, Bobby, Bobby.<sup>13</sup>

Djian fait aussi référence au chanteur David Byrne du groupe *The Talking Heads*, ainsi qu'au groupe britannique *The Who*, mais pour l'auteur de *Bleu comme l'enfer*, le porte-parole des années soixante est sans conteste Bob Dylan. En effet, dans le passage cité ci-dessus, l'évocation de Bob Dylan a valeur de synecdoque. Ce personnage incarne à lui seul l'esprit des années soixante, la voix lointaine d'un

---

<sup>13</sup> Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer* (Paris: Bernard Barrault, 1982), 248.

espoir perdu, les désirs chimériques qui ont disparu dans le monde contemporain. Le chant de Dylan équivaut en quelque sorte au dernier cri du narrateur de *Bleu comme l'enfer* avant qu'il ne se jette dans l'abîme infernal.

Les chansons de Bob Dylan illustrent le film *Easy Rider* que Dennis Hopper a tourné en 1968. Les thèmes de la quête par l'errance, de la recherche de soi à travers une sorte de dialectique entre la fuite et la traque, de la traversée de grands espaces, qui sont récurrents dans l'œuvre de Djian se retrouvent très exactement dans ce film qui traduit "l'angoisse du vide d'une génération rebelle."<sup>14</sup> Le personnage de Franck dans *Bleu comme l'enfer* partage avec celui de Capitaine America dans *Easy Rider* la marginalité, la violence née de la frustration qu'il éprouve face à la société de consommation:

Au terme d'un long voyage c'est la constatation désespérée de Capitaine America: *La société de consommation anéantit l'individu...* ce film est terrifiant dans sa signification, car il ne vise pas que l'Amérique, il pose le problème de la survie de l'homme moderne aux prises avec un système qui l'engouffre.<sup>15</sup>

*Easy Rider* et *37,2 le matin* se terminent tous deux d'une façon tragique. Les personnages principaux du film de Dennis Hopper, toxicomanes enclins à la violence, meurent tous à la fin. Dans le film de Jean-Jacques Beineix, l'héroïne Betty devenue folle est étouffée par son compagnon qui agit selon les principes de l'euthanasie pour lui épargner souffrance et déchéance. Néanmoins on notera une

---

<sup>14</sup> Marie-Angèle Williams, "Easy Rider," *Avant Scène* N°117, Sept. 1971, 9.

<sup>15</sup> Ibid.

différence majeure: Le film *37,2° le matin* adapté de l'œuvre de Djian, n'a pas de référence temporelle ou spatiale, tandis que le propos de Dennis Hopper voulait rendre compte des années soixante aux Etats-Unis. Les scènes de *37,2 le matin* auraient pu être tournées n'importe où, à n'importe quelle époque. Au contraire *Easy Rider* est parsemé d'indices temporels et culturels, véhiculés par exemple à travers le langage, la musique ou la tenue vestimentaire de la génération soixante-huitarde. Mais le fait que ce film soit tourné en Amérique ne constitue pas une limite au message que veut transmettre le réalisateur: "Ce film représente toute une forme d'humanisme, celui de la société industrielle de consommation."<sup>16</sup>

A sa manière, le film de Beineix, d'après le roman de Djian, reflète finalement cette même universalité par son absence de renvoi à une époque ou à des lieux concrets. La popularité d'un film ou d'un roman dépend en partie de la perception et des affinités de celui qui les reçoit: si les spectateurs ou les lecteurs sentent qu'un personnage éprouve des sentiments similaires aux leurs ou qu'il est confronté aux mêmes difficultés, ils vont participer à l'œuvre bien davantage; d'abord parce qu'ils sont curieux de savoir comment le personnage en question va résoudre ses problèmes, ensuite parce qu'ils vont réaliser que leurs difficultés, qu'ils croyaient uniques, sont partagées par autrui. Cela explique la popularité de ces deux films: *Easy Rider* est un film américain qui à l'époque a peut-être été aussi populaire en Europe qu'aux Etats Unis, et *37°2 le matin* un des rares films

---

<sup>16</sup> Ibid.

français qui ait obtenu un relatif succès en Amérique après sa réussite à l'intérieur de l'Hexagone. En dépit du décalage culturel, *Easy Rider* n'a pas seulement séduit les jeunes de l'époque à laquelle il a été tourné, mais il continue d'attirer les générations nouvelles tentées par la rébellion. C'est aussi le cas de *37,2 le matin*.

D'une certaine manière, *Easy Rider* et *37,2 le matin* procèdent de la même intention: des jeunes gens marginaux s'opposent à la société dans un climat de violence et leur "voyage" se termine mal. Si les personnages d'*Easy Rider*, Wyatt, Billy et George Hanson se droguent pour fuir la réalité, Betty, le personnage principal de *37,2 le matin* se réfugie dans la folie.

Betty est l'anarchiste par excellence, car elle lutte contre les injustices qui la frappent ou qui touchent le narrateur, son amant et protecteur. Ainsi, au début du film par exemple, quand le propriétaire du bungalow menace de licencier son compagnon si celui-ci ne repeint pas aussi les autres bungalows, Betty éclate et dans sa fureur met le feu à leur demeure. Plus tard, après que Betty aura reçu la lettre qui lui signifie avec dureté que le manuscrit de son amant a été rejeté par la maison d'édition à laquelle elle l'a adressé de sa propre initiative, elle se rend au domicile de l'éditeur. Là, elle lui tailladera le visage avec une lame de rasoir pour se venger. Betty est une femme qui éprouve une frustration de la même nature que celle des personnages de *Easy Rider*: tous ont le désir de parvenir à un accomplissement, même au prix de la déraison, mais ils n'y arrivent jamais.

Dans les livres de Djian on rencontre souvent des individus qui rejettent toute règle et toute notion d'autorité. Dans *Bleu comme l'enfer*, sous leurs allures de voyous, Ned et Henri sont en réalité des libertaires. Au-delà de leur apparence de simples bandits, les deux hommes sont plutôt en proie à leur propre frustration que mûs par la pure méchanceté. Cela leur procure d'ailleurs un certain plaisir infantile. Dans le passage suivant, Ned, pour se venger d'un marchand qui l'a maltraité, met le feu aux toilettes d'un bar, et c'est ainsi qu'il fait la connaissance de Henri:

-Hé, écoute... ce type est un marchand de merde, hein? Dis tu saignes du nez, hein, ce mec fait du racket, il est placé pour te vendre de la merde. C'est un con, ce con j'en ai rien à foutre, hein? Arrête de pleurer...

-C'est la fumée.

-C'est rien, je vais l'avoir ce connard.

En prenant la fuite, Ned prévient le marchand:

-Hé, votre machin est en feu, là bas... Hé, tes chiottes sont en train de cramer, mon vieux!<sup>17</sup>

Il est clair qu'ici Ned n'est pas seulement un voyou qui vient de voler pour le plaisir ou par nécessité mais qu'il est poussé par un instinct singulier. En effet, le marchand qui détient une parcelle d'autorité incarne aux yeux de Ned l'image du pouvoir et, par conséquent, ce dernier s'oppose à lui. Même si Ned agit avec violence, il est persuadé que ce marchand est malhonnête, et c'est pourquoi il n'éprouve

---

<sup>17</sup> Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer* (Paris: Bernard Barrault, 1982), 8-9.

aucun scrupule à son égard. On notera que Ned abaisse le barman d'abord par le tutoiement puis par le niveau de langue choisi qui, comme souvent chez Djian, est argotique et populaire.

Dans *Maudit manège*, les personnages principaux, deux écrivains, ont refusé de rentrer dans le système économique et social où ils se trouvaient sous les ordres d'un patron avare et apathique, pour pouvoir mener une vie de bohème, pauvre mais libre.

*Maudit manège* est en fait la suite de l'histoire du narrateur-écrivain qui était à la recherche de soi dans *37°2 le matin*. Dans *Maudit manège*, le narrateur se lie d'amitié avec un autre écrivain, Henri, pour qui il a un grand respect et qu'il considère comme son mentor. Il est, selon le narrateur, "un fabuleux écrivain, sûrement un des meilleurs de tous... la moindre ligne qu'il écrivait était toujours une formidable leçon pour moi."<sup>18</sup> Ces deux personnages de *Maudit manège* ne sont pas des voyous, à la différence de ceux de *Bleu comme l'enfer*, mais, d'une certaine manière, ils vivent en marge de la société parce qu'ils la critiquent dans leurs oeuvres, et qu'ils refusent de travailler pour les "exploiteurs" du prolétariat. Toutefois, ces deux bohèmes se débattent dans des difficultés financières telles qu'ils sont obligés de travailler pour pouvoir manger. Cette démarche se révèle catastrophique. Le patron s'avère hostile et Djian use d'une litote pour décrire le comportement de celui-ci:

... il s'est avéré rapidement que Victor-Serge n'était pas précisément un ami des Arts et des Lettres."<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Philippe Djian, *Maudit manège* (Paris: Bernard Barrault, 1986), 34.

<sup>19</sup> Ibid. 185.



En ce sens ils partagent le sort des écrivains américains qui, de Dos Passos à Miller en passant par Kerouac, ont mené une existence difficile en exerçant mille emplois:

En échange de quoi nous lui refilions nos quarante-cinq heures par semaine, quarante-cinq heures DEBOUT... les boîtes qu'on avait rangées le matin tout en haut des rayons, il fallait se les attraper et les redescendre... sans qu'on nous donne une explication et quand bien même, qu'est-ce que ça pouvait bien nous foutre qu'il y eût une raison... pour se poser des questions à propos de cinquante mille tubes de mayonnaise?<sup>20</sup>

\*

Djian appartient sans doute à ces auteurs qui projettent la révolte dans l'imaginaire et qui au fond refusent la révolution au nom du doute. Mais peut-être la révolte de Djian est-elle davantage le produit d'une problématique intérieure plutôt que d'une dialectique sociale.

Invité en 1984 par Bernard Pivot à parler de son livre *Zone érogène*, Djian a déclaré au cours de l'émission qu'il lui paraissait difficile de concilier le travail d'écrivain et le fait d'aimer. Près de dix ans plus tard, au cours d'une autre émission télévisuelle, *Jamais sans mon livre*, l'auteur de *Sotos*, édité par la respectable maison Gallimard, confie à Bernard Rapp qu'il envisage d'épouser Annie, sa compagne depuis vingt ans. Alors, Philippe Djian que certains critiques poursuivent toujours de leur vindicte pour la crudité de ses écarts argotiques ne serait-il au fond qu'un écrivain arrivé, qu'un

---

<sup>20</sup> Ibid. 186.

rebelle embourgeoisé depuis longtemps, qu'un bateleur qui se contente de jongler avec quelques stéréotypes américains?

La question n'a d'intérêt que pour les échetiers qui se consacrent aux figures célèbres ou pour les chroniqueurs qui font et défont les réputations dans le microcosme littéraire parisien. A vrai dire la problématique de Philippe Djian se trouve peut-être résumée dans cette déclaration faite à l'émission *Ex libris* enregistrée à Boston où résidait alors l'auteur de *Crocodiles*: "J'ai la phobie de l'abandon." Les psychologues s'accordent à peu près tous pour dire que le syndrome abandonnique est caractérisé par le désarroi, la violence et la difficile recherche de l'assurance. Comme chez beaucoup d'écrivains, l'œuvre de Djian est une réponse à son angoisse, une structuration de ses tendances névrotiques. De ce point de vue le processus de la création littéraire est un phénomène psychologique contradictoire puisqu'il est à la fois une fuite devant la réalité et une confrontation avec le réel. Dans la vie, Philippe Djian est un nomade qui change souvent de résidence et qui arpente les provinces françaises ou les Etats-Unis. En littérature, Djian est en quelque sorte comme Kerouac ou Céline, c'est-à-dire "sur la route," engagé dans un "voyage au bout de la nuit," à la recherche d'une sécurité possible, à la recherche de lui-même sans doute. La fuite dans l'imaginaire représente pour l'écrivain la possibilité de reconstruire le réel dans sa création, donc de trouver une sécurité sur soi-même à travers l'œuvre qui est une finalité en soi. Considéré sous cet angle, l'enjeu est existentiel, d'où ce thème récurrent chez Djian de l'écrivain obsédé par la perte de

l'inspiration. Quant aux personnages archétypes de Djian, ils sont toujours à la recherche d'eux-mêmes à travers la traque implacable de l'autre sans qui pourtant ils ne parviendraient pas à la connaissance d'eux-mêmes, à moins que ce ne soit le contraire. Tant que cette dialectique intérieure est mise en abîme dans son œuvre, Djian émeut par son authenticité, même s'il fait parfois usage de stéréotypes. Si cette angoisse existentielle ne sourdait plus à travers les romans de Djian, l'alchimie de son style particulier serait perdue. En d'autres termes, tant que les affres de l'écriture ne seront pas un artifice de littérateur, l'œuvre de Djian gardera son souffle de rédemption.

## CHAPITRE 2

### LE CHASSEUR

*La chasse endurecit le cœur aussi bien  
que le corps; elle accoutume au sang,  
à la cruauté.*

J.-J. Rousseau

Le thème de la chasse est assez répandu dans la littérature et dans la mythologie. Il y a plusieurs exemples de la symbolique de la chasse à travers la civilisation égyptienne et africaine:

Chez les Egyptiens de l'Antiquité, la chasse est une extension de la création divine: elle consiste à reculer les limites du chaos qui sous forme de bêtes sauvages, subsiste toujours aux confins du monde organisé.<sup>1</sup>

On peut rapprocher cette métaphore antique qui rend compte, à travers le mythe, de la conception cosmologique d'une civilisation, de la problématique intérieure du personnage de l'écrivain dans l'œuvre de Djian. Ainsi, par exemple, le narrateur dans *Maudit manège* ou dans *Echine* s'efforce-t-il d'imaginer un monde pour échapper au chaos.

Dans l'Europe médiévale, la chasse est un privilège seigneurial qui marque symboliquement le pouvoir féodal aux yeux des roturiers, comme la fauconnerie continue de le faire aujourd'hui dans certaines régions de l'Afrique du nord: "Le seigneur seul a droit de

---

<sup>1</sup> Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles* (Paris: Ed. Robert Laffont, 1969), 335.

chasse."<sup>2</sup> On trouve cette notion dans *Sotos*, où le personnage du grand-père joue précisément le rôle du seigneur qui chasse par privilège et pour affirmer son pouvoir.

Le motif de la chasse symbolise aussi la séduction et la possession. On trouve cette symbolique dans les "danses de chasse [qui] remontent à la plus haute antiquité."<sup>3</sup> Le but de ces rituels propitiatoires qui précèdent le départ pour la chasse est de conférer la puissance au chasseur en lui permettant de s'identifier à sa proie. Le chasseur sera d'autant plus capable de capturer sa proie qu'il saura l'attirer, c'est-à-dire la séduire. Or, dans un rapport de cette nature, la fascination est réciproque. La chasse illustre ainsi avec noblesse l'ambiguïté de la séduction: le chasseur, dont le but est l'anéantissement ou l'asservissement de sa proie, séduit celle-ci autant qu'il est séduit par elle. La séduction, comme l'étymologie du mot l'indique, implique une ruse de la part du chasseur pour "faire tomber en faute" sa proie qui, ayant renoncé au bien, devient la possession de son séducteur. La forme ultime de la possession étant la destruction, cela revient à dire que le chasseur anéantit l'objet de sa fascination.

Le motif de la chasse est récurrent dans la littérature française. Qu'il s'agisse de "chercher à prendre" des animaux ou l'âme d'autrui, le thème est toujours lié à une idée aristocratique. Il est évoqué dans la tradition courtoise jusqu'à la Préciosité qui, à travers *La Carte du tendre* s'efforce de codifier les rapports de séduction à une époque

---

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

où le statut social de la femme a changé. Il est développé par Madame de Lafayette dans *La Princesse de Clèves* et devient central sous les traits de *Dom Juan*, aristocrate obsédé par le désir inextinguible de toujours conquérir de nouvelles maîtresses pour défier Dieu. Choderlos de Laclos, Sade et Philippe Sollers de nos jours en sont les théoriciens et les stratèges.

L'entreprise humaine dont le but est de capturer des bêtes féroces ou de posséder autrui s'avère être une finalité en soi,

une poursuite de satisfactions passagères et une sorte d'asservissement à la répétition indéfinie des mêmes gestes et des mêmes plaisirs.<sup>4</sup>

Le deuxième roman de Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer*, écrit en 1982, est sans doute l'un des plus violents dans son œuvre. La sexualité et la violence y sont portées au paroxysme. Les êtres sont mûs par le désir de séduire l'autre à tout prix. *Bleu comme l'enfer* est une histoire de chasse: un policier corrompu, Franck, poursuit d'un côté sa femme, Lili, qui l'a quitté, de l'autre, deux voyous, Ned et Henri, qui ont eu le malheur de tomber sur lui. D'après notre modèle d'analyse, on peut considérer Franck comme le personnage actif. En effet, dans la chasse, il est à la recherche de l'autre, et aussi de lui-même. Dans ce contexte, l'idée de chasse implique d'abord le besoin de se rebeller contre la société. Le chasseur, Franck, et ses proies, Lili, Ned et Henri sont avant tout animés par le désir de rébellion. Chez

---

<sup>4</sup> Ibid.

Franck, la violence est induite par la profonde frustration qu'il éprouve par rapport à une vie dépourvue de sens. Quant aux autres protagonistes, ce sont des gens qui ne détiennent aucune parcelle de pouvoir, mais qui veulent exprimer leur misère et défier ceux qui les entourent par des actes délictueux, comme Ned et Henri, quand ils font main basse sur le tiroir-caisse dans un bar, ou qu'ils emmènent avec eux l'épouse malheureuse que Franck bat.

Le troisième chapitre de *Bleu comme l'enfer* présente le personnage du chasseur en l'occurrence sous les traits du policier nommé Franck. Celui-ci, avec ses camarades le Gros et Willy, est à la poursuite des deux voyous, Ned et Henri. Cette histoire est écrite à la troisième personne du singulier, mais les pensées des personnages sont si souvent exprimées que la distinction entre l'objectivité et la subjectivité est floue. A travers la voix narrative, nous apercevons l'amertume, la jalousie, et le désespoir que Franck éprouve à l'encontre de la société.

Dans la première phrase du passage choisi, l'objectivité à première vue est nette:

Profitant de la descente, le Gros avait bloqué l'aiguille dans un coin du compteur.<sup>5</sup>

Mais on peut s'interroger sur cette objectivité apparente étant donné le nom "le Gros." En effet, comme les personnages ne sont pas décrits physiquement, le lecteur doit les imaginer lui-même avec les indices

---

<sup>5</sup> Philippe Djian, *Bleu comme l'Enfer* (Paris: Bernard Barrault, 1982), 13.

donnés par le narrateur. Les indices les plus évidents ici sont les noms propres et le niveau de langue. Le nom "le Gros," par exemple, donne immédiatement l'image d'une personne corpulente, ou qui manque de finesse et qui est grossière.<sup>6</sup> De plus, dans son rapport avec les autres (Franck et les voyous), le Gros est plutôt détaché, distant, voire machinal; il n'éprouve ni peur, ni colère envers eux.

La phrase suivante est objective au début, mais se termine par l'énumération des difficultés, des soucis auxquels Franck doit faire face:

La Mercedes tenait le choc et puait le patchouli, merde, il y avait des mecs qui arrivaient à bander et à s'envoyer sa fille dans ce machin, ils s'envoyaient ces filles pleines de fric alors que lui, Franck, cavalcait sans arrêt pour quelques billets et un peu d'amour, UN PEU D'AMOUR, Lili, personne aurait pu s'imaginer à quel point il était amoureux de sa deuxième femme et ça regardait personne.<sup>7</sup>

Le mot de Cambonne fonctionne ici comme l'interjection qui marque un passage entre le monde du narrateur et l'intimité tourmentée du personnage de Franck.

L'émotion que l'on éprouve à la lecture de ce passage est distillée à la fois par le récit du narrateur et les sentiments exprimés par Franck. Il y a un rapport entre le narrateur et les personnages, entre l'objectivité et la subjectivité. La douleur et la jalousie sont exprimées à travers le narrateur, et non à travers les personnages

---

<sup>6</sup> Paul Robert, *Le Petit Robert* (Paris: Le Robert, 1972), 810.

<sup>7</sup> Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer* (Paris: Bernard Barrault, 1982), 13.



eux-mêmes. Mais, quoique le narrateur raconte, ce qui se passe dans l'esprit des personnages reste toujours objectif. Le narrateur ne juge pas les personnages, il transmet seulement leurs pensées; c'est donc le lecteur qui est amené à porter des jugements sur les personnages, car selon le narrateur, il n'y a ni bonnes ni mauvaises gens. Cela se voit dans ce passage où le lecteur peut éprouver de la sympathie, voire même de l'empathie pour Franck: son travail est difficile, il est à la recherche du bonheur comme tout le monde, il aime sa fille et ne veut pas qu'elle sorte avec n'importe qui, et sa femme vient de le quitter. Il nous fait comprendre qu'il mène une vie rude et pourtant ce personnage nous inspire à la fois une certaine inclination en sa faveur et de l'effroi. On peut sans doute l'imaginer comme quelque animal farouche qui aurait été blessé avec cruauté. En effet, on partage jusqu'à un certain point l'angoisse du personnage, mais on se garderait bien de se trouver sur son chemin. La peur que l'on éprouve face à lui est liée à sa profession de policier et à la manière dont il l'exerce dans la société puisque c'est un policier corrompu. Franck est une sorte d'enragé qui rejette l'ordre social parce qu'il pense que cet ordre le réduit à un destin médiocre. En même temps, il écrase sans pitié les voyous qui tentent de transgresser la loi, non pas parce qu'il veut protéger le corps social, mais parce qu'il veut s'assurer que personne n'échappe à sa condition. L'examen du niveau de langue afférent au personnage de Franck, avec l'emploi de mots et d'expressions argotiques, familiers ou vulgaires: "mec," "machin,"

"s'envoyer," "fric," "cavaler," "bander" indique son appartenance à une classe sociale inférieure.

Selon Franck lui-même, sa position dans la société n'est pas enviable, et tout ce qu'il peut faire est de manipuler le peu de pouvoir qu'il possède pour se rebeller contre la société qu'il trouve apathique et injuste. Il est en train de chasser deux voyous, et il va se servir de son métier de policier pour punir des gens qui se trouvent dans le même état dépressif que lui mais qui essaient de s'en sortir à tout prix. Tel est le rapport entre Franck, d'une part, et Ned et Henri, d'autre part. Franck veut donc punir Ned et Henri d'abord parce qu'ils représentent le type même des hommes qui courent après sa fille. Ensuite, parce que Ned et Henri viennent de dévaliser un café, et que Franck veut les arrêter, non seulement parce que c'est sa mission de policier mais parce qu'il trouve que les bénéfices et les avantages qu'ils tirent de leurs méfaits sont honteusement disproportionnés par rapport au peu d'argent qu'il gagne.

De surcroît, Franck est dans un état de grande agitation car sa femme vient de le quitter, ce qui rend sa vision du monde beaucoup plus cynique et beaucoup plus violente car il est évident qu'il vit très mal l'absence de Lili. Au moment où l'humanité toute entière semble le fuir, il transfère avec désespoir l'agressivité qui est en lui sur Ned et Henri qui ont le malheur d'être à sa portée.

On peut discerner le développement du thème de la "chasse physique" dans le passage cité plus haut ("la mercedes tenait le choc,"

etc.). La première phrase du texte est narrative et se situe sur un plan objectif, mais d'emblée elle implique, par sa construction syntactique et son contenu lexical, l'idée de la vitesse inhérente à une poursuite: en cent vingt et un mots la ponctuation se limite à trois points, ce qui produit presque une sensation haletante. La dernière phrase confirme les thèmes de la "perte" et de la "chasse":

Elle avait fait sa valise depuis six jours et le Gros avait pensé qu'une petite partie de chasse lui changerait les idées, naturellement c'était raté, il pensait à elle toutes les trois secondes environ, quelquefois plus.<sup>8</sup>

D'un point de vue stylistique, on remarquera la métonymie "elle avait fait sa valise," c'est à dire l'expression de la cause par l'effet. Plus loin, la litote "une petite partie de chasse" exprime bien le désir du Gros de venir en aide à Franck dont il sent bien que les nerfs sont à bout. En effet, le Gros comprend bien que Franck a besoin en quelque sorte de laisser éclater sa colère, et donc de soulager sa frustration en s'attaquant aux deux voyous:

... La Buick était tout près. Il se cala dans son siège et garda sa carabine sur les genoux, une "Original Mauser" chambrée en 458 Winchester, un cadeau de sa fille, comme si les éléphants, ça courait les rues, Dieu du ciel, il pouvait vraiment plus la sentir. Juste au moment où la Buick allait doubler, le Gros se déporta sur la gauche et commença son petit numéro.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ibid. 14.

<sup>9</sup> Ibid.

Ce deuxième passage représente le point culminant de la poursuite en voiture de Ned et Henri par Franck et le Gros. Ceux-ci sont sur le point de les rattraper. Le besoin qu'éprouve Franck, dans le rôle du "chasseur" c'est-à-dire celui qui s'efforce de capturer et de posséder "l'autre," ne fût-ce qu'un instant, va s'accomplir.

L'élément violent occupe une place importante chez Djian. Assurément la violence est la réponse d'un personnage frustré et bloqué face au monde extérieur. On voit poindre la violence dans ce passage, puis se mettre en place le rapport entre le chasseur et sa proie.

On notera que les noms propres ont une signification symbolique dans le récit: le mot "Buick" fonctionne comme synecdoque. Il évoque la puissance et l'indestructibilité des Etats-Unis dans la mythologie du monde contemporain, l'image d'un certain capitalisme sauvage et une manière d'accomplissement matériel du "rêve américain" vues par l'Europe. Parallèlement, le mot "Mercedes," dans le passage que nous avons cité ci-dessus, est une synecdoque qui répond à celle de la "Buick." Il implique en filigrane le désir de certains Américains de posséder ce type d'automobile allemande, efficace et raffinée.

De même "Original Mauser chambrée en 458 Winchester" est en soi une trouvaille sémantique, plus qu'une invention technique de la part de l'auteur. Celui-ci projette dans l'imaginaire de ses lecteurs des poursuites à travers les espaces immenses de l'ouest américain. La précision descriptive traduit une ferveur pour les armes de poing comparable à celle du psychopathe justicier qui hantait dans son taxi

les rues sordides de New York dans "Taxi Driver" de Martin Scorsese. On peut citer également: "Ned louchait sur le rayon des gros calibres, Bon Dieu, il y avait le **Century 45.70** en vitrine, cet engin monstrueux...",<sup>10</sup> ou "Henri paya la note en silence, trois boîtes de cartouches **357 Magnum**..."<sup>11</sup>

En matière d'onomastique dans la création littéraire il convient de faire référence à Roland Barthes qui note à propos de l'anthroponymie et de la toponymie proustiennes que le nom propre dans *A la Recherche du temps perdu* signifie au moins la nationalité et toutes les images qui peuvent s'y associer."<sup>12</sup> En outre le nom propre chez Proust donne une indication sur la classe sociale du personnage.

Dans ce cas-ci, il ne s'agit pas du nom propre d'une personne, ~~mais d'une chose.~~ Ces choses, néanmoins, représentent la violence, le danger, la vitesse, et le pouvoir. A la différence de Proust, les noms propres chez Djian sont directement liés à la consommation: les marques de voitures de luxe, et de revolvers dans ce passage-ci; plus loin il fera référence à un semi remorque, encore plus puissant que la Buick:

C'était un Peterbuilt DL 12 de 40 tonnes, 18 roues, noir avec des parechocs un peu plus larges que la lame d'un bulldozer.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Ibid. 284.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Roland Barthes, "Proust et les noms," *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris: Editions du Seuil, 1953), 131.

<sup>13</sup> Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer* (Paris: Bernard Barrault, 1982), 251.

Le rapport "chasseur"/"proie" est dynamique dans le sens où les rôles peuvent s'inverser. Comme on l'a déjà remarqué, le "chasseur" devient tellement obsédé par son désir de prendre l'autre au piège, que souvent il en arrive à se détruire lui-même.

Par exemple, on peut comparer une autre œuvre de Djian, la nouvelle intitulée "Crocodiles," qui traite le même thème de chasseur/proie, mais à la différence de *Bleu comme l'enfer*, un changement de rôles se produit où le chasseur devient en fait la proie et vice versa. C'est une variante du roman cité ci-dessus, dans le sens où le personnage à la recherche de l'autre est aussi aveuglé par la rage mais plus faible que celui qu'il chasse, il se retrouve dans la position de la proie.

Dans "Crocodiles," le "chasseur" est tellement aveuglé à la fois par la jalousie et la peur quasi névrotique de la solitude qu'il n'est plus capable de vivre dans la réalité. La "proie" s'en rend compte et, les choses s'inversant, elle se met en tête de détruire l'autre, et devient à son tour le "chasseur."

Dans cette nouvelle, il s'agit d'un vieil homme qui aide une jeune femme blessée dans un accident de voiture. L'homme héberge la jeune femme et son enfant chez lui pendant quelque temps. Au cours de leur séjour chez lui, l'homme s'attache à eux. En fait, il tombe amoureux d'elle et nourrit un sentiment de paternité pour l'enfant:

... je les trouvais tous les deux encore plus gais et plus radieux que d'habitude et la lumière était si éclatante, si juvénile que je

ne bougai plus de sous mon parasol et même rétractai mes jambes à mesure que le soleil glissait vers moi.<sup>14</sup>

Le narrateur évoque plusieurs thèmes qui traduisent peut-être une obsession et annoncent sans doute sa propre destruction parce que, peu à peu, il est envahi par la nostalgie de sa jeunesse: "Chère enfant, que ne t'avais-je connue plus tôt?" ou:

... avec Noé j'étais arrêté devant une vitrine...et me tenais comme hébété avec sa main dans la mienne. Je n'aperçus que mon reflet, incertain et livide et je pensai à ces amis disparus et je voulais leur dire, si jamais le genre de vie que j'avais menée leur avait après coup paru plus belle et plus enviable, qu'ils n'avaient rien perdu au bout du compte. Et je me sentis triste et désemparé.<sup>15</sup>

Un autre élément de sa nostalgie est son image de la Femme, qui est représentée ici par la nature, une image qu'il trouve rassurante,

J'aimais cette rivière... Je comptais parmi les plus belles choses de ma vie le simple fait de m'asseoir à ses côtés, la regarder, l'écouter... qu'elle fût calme ou exaspérée... je connaissais ses humeurs, ses chants... elle me parlait, me reconfortait.<sup>16</sup>

Un dernier thème qui apparaît dans cette nouvelle, et que l'on trouve souvent dans l'œuvre de Djian, est celui de l'extase qui précède un destin toujours tragique. Ici, le narrateur est presque octogénaire, et il sait bien que la jeune femme et son fils partiront un

---

<sup>14</sup> Philippe Djian, "Crocodiles," *Crocodiles* (Paris: Bernard Barrault, 1989), 139.

<sup>15</sup> Ibid. 127.

<sup>16</sup> Ibid. 119.

jour pour continuer à mener leur vie. Cette mère et cet enfant lui apportent le bonheur, la jeunesse et le rapprochent de la nature, alors il ne veut pas les laisser partir:

... j'allais perdre cette dernière partie et je le savais. Mais tant que je pouvais me borner d'une stupide illusion, à quoi cela me servait-il d'y voir clair...?<sup>17</sup>

Aussi, le jour où la jeune femme renoue avec un ami, Joël, qu'elle avait perdu de vue, le narrateur est en proie à la peur et la folie s'empare de lui. Il ne veut pas que cet étranger vienne lui prendre cette femme et son enfant, et c'est à ce moment-là que le rapport "chasseur/proie" se met en place, car le narrateur perçoit nettement l'étranger comme une menace, et bien qu'il sache qu'inévitablement il va perdre sa "famille," il ne voit que le vide de sa solitude sans eux et il est prêt à faire n'importe quoi pour qu'ils restent:

J'étais prêt à tout. Je ne laissais personne derrière moi... Je n'avais rien à perdre... Seule capable d'arrêter mon bras criminel restait ma conscience mais elle lourdisait avec moi.<sup>18</sup>

Il y a chez cet homme la peur de l'abandon, et cette peur le pousse sur le chemin de l'obsession. Il se trouvera alors dans un état qui ne lui permettra plus de faire face à la réalité. Pourtant, ce personnage reconnaît que sa situation est sans issue, mais il n'est pas encore prêt à accepter cet échec. Au bout du compte, la proie (Joël)

---

<sup>17</sup> Ibid. 138.

<sup>18</sup> Ibid. 141.



profite de la faiblesse qu'elle aperçoit chez le chasseur, et ainsi elle se trouve soudain dans une position de force, elle devient l'agresseur. Après avoir tiré deux balles dans le parebrise de la voiture de Joël, le vieil homme croit que sa victime est morte. Mais au contraire, au lieu d'avoir éliminé ce qui menaçait son bonheur, le narrateur a réveillé l'instinct d'un animal farouche pris au piège. Ainsi le narrateur a déclenché chez sa proie une fureur à laquelle il ne s'attendait pas:

Tout à coup, je fus projeté violemment au sol. "Tonnerre de Dieu!" grognai-je en reconnaissant ma victime qui avait surgi de je ne sais où et semblait se porter comme un charme... le bougre était d'une force pas commune ou bien simplement tenait-il tellement à la vie que sa rage en était décuplée. Une sorte de folie furieuse l'animait... Et tout fut fini. Je sentis simplement le souffle de la nuit passer délicatement sur la moiteur de mon front.<sup>19</sup>

On peut comparer le thème de cette nouvelle à celui de *Bleu comme l'enfer*, dans le sens où le chasseur dans ces deux histoires meurt à la fin. Mais, à la différence de *Crocodiles*, le personnage de Franck dans *Bleu comme l'enfer* est anéanti par sa propre folie.

Ce qu'il y a de plus frappant dans *Bleu comme l'enfer*, c'est que l'on a du mal à discerner le héros de l'anti-héros, on aperçoit simplement l'angoisse, la peur, la rage et le désir que ressentent Franck, Lili, Ned et Henri. Et s'il y a une leçon à tirer de ce roman, c'est que l'obsession ou le désir aveugle mène forcément à l'autodestruction. Cette morale convient surtout au personnage de

---

<sup>19</sup> Ibid.

Franck. Quant à Ned et Henri, ce sont deux hommes qui, faute d'une existence meilleure, cherchent à la fois à échapper au monde peu accueillant dans lequel ils se trouvent et à se venger de "l'Autorité." Djian nous les décrit comme des êtres en quête de liberté, qui veulent assouvir leur vengeance vis-à-vis de la société; c'est ce sentiment qui inspire Ned quand il met le feu aux toilettes ou qu'il dérobe la caisse du bar tout au début de l'histoire. Pourtant, il y a des traits de caractères chez chacun des trois personnages principaux qui nous font ressentir parfois de la sympathie pour eux, même si à d'autres moments le dégoût et la haine l'emportent. Ce qui pousse ces trois êtres à leur destin tragique, c'est la recherche insatiable d'un bonheur inexistant, ce que Pascal a appelé "l'inutile recherche du vrai bien."

### CHAPITRE 3

#### UNE CORRUPTION JUSTIFIEE

*Le plaisir de corrompre est un de ceux  
qu'on a le moins étudié.*

A. Gide

On a remarqué que dans *Bleu comme l'enfer*, Franck, policier frustré à cause de son maigre salaire et que l'on ne respecte pas, se venge de Ned et de Henri avec sadisme. Le mot "sadique" convient ici parfaitement: le Marquis de Sade, dont le patronyme a servi à forger l'adjectif, croyait que "le droit au bonheur peut légitimer tous les crimes, le sensualisme invite à nourrir l'intellect avec les sensations les plus violentes et les plus singulières; la victime détruite, moins fantasme que concept...."<sup>1</sup> Toutes ces idées peuvent s'appliquer au personnage de Franck qui cherche "un peu d'amour," comme on l'a montré précédemment dans une citation. Franck se trouve, comme ses victimes, en marge de la société, par sa violence excessive et le fait qu'il ignore les limites de son autorité. Il ne représente plus les valeurs de justice qu'il incarne au nom de la société mais devient alors une sorte de vigile, qui agit pour satisfaire ses propres intérêts psychotiques. Il abuse de son pouvoir pour parvenir au bonheur, mais il y a aussi une certaine sensualité entre Franck et ses victimes,

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire de la Littérature française et francophone* (Paris: Références Larousse, 1988), 1267-1269.

par exemple avec sa femme, avec qui il fait l'amour et qu'il bat l'instant d'après:

Il calcula bien son coup, cette fois, et il la frappa sur la tête, juste au-dessus de l'oreille. Il y avait été de bon coeur, mais avec la paume de la main, il voulait pas la tuer et elle perdit l'équilibre, elle tomba en cognant la table... Elle se tourna vers lui. Elle avait tous ses trucs baissés au ras des genoux et malgré tout elle avait l'air d'une reine...<sup>2</sup>

Le rapport entre Franck d'une part et Ned et Henri d'autre part est également intime, parce que le désir de posséder que Franck éprouve est constant et que l'idée de possession implique nécessairement la séduction de la part du chasseur qui n'obéit à aucune règle pour capturer sa proie, que ce soit sa femme, ou les voyous:

- Continue, j'aime ta voix. Je m'en souviendrai... si tu m'avais appelé seulement il y a trois jours, j'aurais accepté n'importe quoi, j'aurais fermé les yeux et tes petits copains auraient pu se tirer bien tranquillement mais maintenant c'est trop tard. Je vais vous retrouver et il y aura pas de cadeau... Je pense sans arrêt à vous. Hé, je sens même un drôle de truc, j'ai l'impression qu'il n'y a plus que nous au monde. On finira forcément par se retrouver.<sup>3</sup>

Ce même thème se trouve dans la nouvelle intitulée "Les anciens combattants," dont l'héroïne est une femme ailée qui sauve la vie d'un homme blessé par une bande de brigands. Dans cette nouvelle les personnages n'outrepassent pas autant les lois de la société que

---

<sup>2</sup> Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer* (Paris: Bernard Barrault, 1982), 38-41.

<sup>3</sup> Ibid. 223-225.

celles de la vraisemblance. Ainsi, ils habitent ensemble dans un arbre, et pour faire leurs emplettes, au lieu d'aller au marché comme tout le monde, ils s'y rendent en volant à la tombée du jour sans se préoccuper des lois physiques et y dérobent tout ce dont ils ont besoin. Ces voyous ailés représentent les désirs oniriques de tout rebelle, mais malheureusement ce rêve se brise en mille morceaux au bout de la nouvelle lorsque leur manège est découvert par les gardiens du marché. C'est une fin violente et sans grand espoir, comme c'est souvent le cas chez Djian:

Quand les flics sont arrivés, Sonia tenait son aigle dans les bras, j'avais pas réussi à lui faire lâcher... Je sais pas ce qu'est devenue Sonia, je l'ai jamais revue. Je pense à un hôpital psychiatrique... elle peut encore donner quelques coups d'aile entre le lit et le plafond de sa chambre, je l'aime, je voudrais pas que le plafond soit trop bas.<sup>4</sup>

L'état d'esprit du narrateur est empreint de désespoir. En effet ceux qui rejettent la société où qui tentent de la manipuler dans leur propre intérêt finissent toujours par être écrasés par un monde impitoyable et apathique.

Le quatrième roman *Maudit manège* (1986) décrit aussi un chasseur qui abuse de son pouvoir pour exercer sa vengeance. *Maudit manège* est la suite de *37°2 le matin*, et raconte donc la vie du narrateur qui essaie de trouver sa place dans le monde littéraire cinq ans après la mort de Betty. Dans *Maudit manège*, le narrateur est toujours un peu en marge de la société, puisqu'il refuse de

---

<sup>4</sup> Philippe Djian, "Les Anciens Combattants," *50 Contre 1* (Paris: Bernard Barrault, 1981), 16.

s'associer avec des écrivains qui considèrent l'écriture seulement comme moyen de gagner leur vie, et qui écrivent la plupart du temps pour la consommation de masse. Un de ces écrivains, qui est aussi un des anti-héros dans le roman, est "Machin"; mais "Machin" est un écrivain diabolique selon le narrateur, car il essaie, avec beaucoup de jouissance, de détruire professionnellement le narrateur. "Machin" est un nom donné par le narrateur, parce qu'il trouve que sa personnalité et son talent d'écrivain sont si médiocres qu'il ne vaut pas la peine d'être nommé correctement.

Il est grossier, il est grand, il a une voix grave et, enfin, il est agressif; ce personnage est incontestablement intimidant. Le narrateur raconte:

... Je me tenais un peu à l'écart, sur le côté de la maison, j'étais en train de rêvasser lorsqu'une voix désagréable m'a fait sursauter: -Hé dis donc, toi!... Tu me parais assez dégourdi, approche-toi!... Machin reste toujours présent dans ma mémoire, il représente tout ce qui me dégoûte le plus comme écrivain, et aussi comme individu. Je veux parler d'un type qui se complaît dans sa merde intérieure et qui soigne son image malgré la saleté de son âme.<sup>5</sup>

Quant à sa vie professionnelle, il est journaliste pour un quotidien dont la qualité est mise en doute par le narrateur. Néanmoins, le journal a un gros tirage et lorsque le narrateur humilie "Machin," celui-ci se met à écrire des articles qui dénigrent le narrateur, qui se trouve ainsi compromis:

---

<sup>5</sup> Philippe Djian, *Maudit manège* (Paris: Bernard Barrault, 1986), 160.

-[le narrateur] Hum... qu'est-ce qu'il raconte aujourd'hui? Que j'ai pillé le roman noir américain?...

-Oh non, cette fois, c'est plus grave!

-Diable! Est-ce que je serais juif et homosexuel?

-...

-Tu veux dire noir, juif et homosexuel?

-Non, regarde... Il dit que tu couches avec la femme de ton meilleur ami!...<sup>6</sup>

Par rapport à Franck qui dans *Bleu comme l'enfer* utilise un revolver, ici ce sont les mots qui servent d'armes et comme l'on sait, il y a des mots qui tuent.

L'attitude de "Machin" vis-à-vis de la société n'est pas explorée en profondeur, mais son comportement est celui d'un homme cynique et amer, qui sait tirer parti des ficelles de son métier et manipuler les gens faibles pour servir ses propres intérêts. Dans *Maudit manège*, le personnage le plus frappant est celui de Gloria, la fille de Henri, qui elle aussi éprouve de l'amertume pour des raisons qui ne sont pas bien expliquées mais qui sont plutôt d'ordre personnel que de nature sociologique. Ses parents sont divorcés depuis son enfance et, au moment du récit, le narrateur et la mère de Gloria sont épris l'un de l'autre; c'est donc une question de jalousie de la part de Gloria à l'égard du narrateur. C'est à cause de cette situation qu'elle se laisse séduire par "Machin," et qu'elle lui donne des détails sur la vie privée du couple. Comme Eve au jardin d'Eden, Gloria ne résiste pas à la tentation de goûter à la transgression d'un interdit en livrant la vie intime de sa mère en pâture à un écrivain qui jouit de cette trahison. Ce n'est pas tant la curiosité qui fait agir

---

<sup>6</sup> Ibid. 314.

Gloria que le désir de détruire celui qu'elle considère comme un danger: le narrateur. Et comme Eve, elle ne se rend pas compte de la fureur qu'elle contribue à déchaîner. La rage qu'éprouvera alors le narrateur contre elle et contre "Machin" sera avivée de deux manières: d'une part, il se sentira trahi par Gloria car, l'ayant toujours traitée comme sa propre fille, il ne comprendra pas d'où vient sa haine, d'autant qu'il la connaît depuis longtemps. D'autre part, c'est la première fois depuis la mort de Betty qu'il tombe amoureux de quelqu'un, et cependant des forces extérieures s'acharnent contre lui.

Dans l'oeuvre de Djian revient constamment la figure effrayante du policier corrompu. Il ne se trouve pas seulement dans *Bleu comme l'enfer*, mais aussi dans *37,2 le matin*, *Zone érogène* et *Maudit manège*. Ce personnage du policier corrompu fait peur parce que c'est un homme qui détient le pouvoir et qui en abuse pour se venger d'autrui ou l'écraser. Comme nous l'avons déjà noté dans le chapitre 2, chez Djian, la distinction entre le héros et l'anti-héros est floue. Les personnages qui doivent normalement incarner la sécurité dans la société agissent au contraire comme des criminels, et les voyous deviennent, malgré eux, des victimes.

Par exemple, sous l'influence de Betty dans *37,2 le matin*, le narrateur dérobaît de l'argent au siège d'une entreprise. Pris sur le fait, le narrateur qui s'était déguisé en femme, tire une balle de revolver dans la jambe de l'un des veilleurs de nuit, qui jurait qu'un jour il "la" retrouverait, pour se venger. Souffrant peut-être



davantage de son humiliation que de sa blessure, le veilleur retrouve le narrateur à la fin de l'histoire, juste au moment où celui-ci connaît le succès avec la publication de ses œuvres grâce à Betty et à son travail infatigable:

-Viens par ici, ma jolie, viens ma petite poulette...! On a pas encore fini avec toi!... Il m'a soulevé et m'a envoyé sur une chaise. Il souriait et grimaçait en même temps, ça avait l'air rudement bon pour lui... L'autre a enfoncé ses mains dans ses poches arrière en prenant une mine de chien battu... -Ecoute, Henri, vraiment ça suffit comme ça...<sup>7</sup>

A ce moment-là du récit le lecteur se sent plutôt du côté du narrateur, même si c'est lui qui est à l'origine de la violence. Lorsque le policier se met à frapper cruellement le narrateur, on éprouve un malaise car les rôles sont inversés. La personne en qui on avait confiance ne joue plus le rôle de protecteur, et le criminel devient la victime.

De même, dans *Maudit manège*, le personnage de Henri cherche sa fille qui a disparu dans une forêt. Il devient fou d'inquiétude et quand la police décide d'arrêter les recherches, Henri s'y oppose et on le conduit au commissariat. Cette scène montre l'arbitraire de la police. Djian exprime là, sans doute, une vieille méfiance pour la police, celle de la génération soixante-huitarde, comme Didier Daeninckx, par exemple, l'auteur de *Meurtres pour mémoire*.

Un autre exemple de ce thème du policier corrompu dans l'œuvre de Djian, se trouve dans *37°2 le matin* où le narrateur est pris en filature par un policier sur l'autoroute et contraint de s'arrêter. Le

---

<sup>7</sup> Philippe Djian, *37,2 le Matin* (Paris: Bernard Barrault, 1985), 375.

policier, observant que l'un des pneus est dégonflé, oblige le narrateur qui est pressé à changer la roue sur le champ. Quand le narrateur essaye d'expliquer qu'il a un rendez-vous important et qu'il jure de faire le nécessaire dès que possible, le policier devient alors une sorte d'enragé:

... [le narrateur] Je vous donne ma parole que je m'occupe de ces roues en rentrant. Je vous le jure

-Non. C'est tout de suite! Il a grincé.

-Bon, j'ai dit. Puisque vous tenez à me coller une amende, alors allez-y... Il est resté une dizaine de secondes silencieux à me fixer...

-Ou on fait ce que j'ai dit, il a grogné, ou je vous balance une balle dans ce foutu pneu pour commencer.<sup>8</sup>

Un dernier exemple de cette corruption policière nous est donné dans *Zone érogène*, où le personnage principal héberge une jeune fille qui vient de quitter son ami et qui fuit ses parents. Un jour, la police vient la chercher. La description de cette scène évoque une descente mafieuse:

Ils étaient deux, ils m'ont balancé leur cartes sous le nez, deux gros flics en chemisette qui plissaient des yeux sur le pas de ma porte. Sur le moment je me suis dit n'aie pas peur, ils pourront pas entrer, ils passeront jamais... Le brun se tenait tout près de moi, il m'a envoyé son poing dans le ventre et je me suis plié en deux...le blond s'est assis sur un coin de ma table... -Hé, comment tu fais?...Comment tu te démerdes pour jouer aux dominos en plein après-midi un jour de semaine?... Et on bosse pour payer des mecs comme toi... n'empêche qu'on se reverra peut-être, hein...?<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ibid. 240-241.

<sup>9</sup> Philippe Djian, *Zone érogène* (Paris: Bernard Barrault, 1984), 74-79.

Ce policier peut être la réincarnation de Franck de *Bleu comme l'enfer*, publié un an auparavant, car il éprouve presque exactement les mêmes sentiments de frustration et de colère que lui. Le lecteur ne se sent pas à l'aise devant ces deux policiers; à travers le narrateur, il ressent plutôt l'imminence d'un danger.

Tous ces exemples donnent l'image d'un monde qui est instable, où il faut avoir peur de ceux qui détiennent le pouvoir. C'est la raison pour laquelle on est davantage enclin à la mansuétude vis-à-vis des personnages qui commettent des délits. Le système répressif est, dans ces romans, aussi violent que celui des truands. Ainsi, dans *Bleu comme l'enfer*, Franck violera une jeune femme, puis tuera son frère et sa mère; il exercera du chantage à l'endroit de ses collègues de bureau, et torturera souvent ses prisonniers. Et pourtant on a le sentiment que ces crimes s'expliquent, dans la mesure où ils semblent la conséquence quasi inévitable d'un système policier qui engendre l'injustice et l'intolérance.

## CHAPITRE 4

### LA CRIMINALITE DU CHASSEUR

*Mon grand-père était allé dire à Anton de nous reprendre un peu plus tard, puis s'était redressé tandis que la voiture s'éloignait. Pendant ce temps-là, Vito arrivait à la hauteur du Piazza, sans rien avoir remarqué. C'est alors que mon grand-père l'a repéré. Il m'a jeté un coup d'œil, mais au lieu de me joindre, il est resté planté au milieu du trottoir. J'ai compris que le pire allait se produire. Que la foudre tombait toujours au hasard.<sup>1</sup>*

Dans les récits de Djian la distinction entre les braves gens et les criminels est floue. L'auteur utilise le plus souvent la figure du policier corrompu, mais il existe aussi dans ses oeuvres des personnages qui exercent un pouvoir considérable et qui sont carrément des criminels. L'un des meilleurs exemples de cette catégorie est Victor Sarramanga, grand-père de Mani, le narrateur de *Sotos* (1993).

Mani raconte l'histoire de sa famille, et surtout celle de son grand-père, macho orgueilleux et sans pitié qui inspire un tel effroi aux paysans de la région, y compris à Mani lui-même, que personne n'ose s'opposer à lui. Dès son plus jeune âge, Mani a compris la puissance qu'exerce sa famille sur la région et que ce pouvoir de

---

<sup>1</sup> Philippe Djian, *Sotos* (Paris: Gallimard, 1993), 110.

nature quasi féodal a été mis en place par son grand-père, Victor Sarramanga. Les paysans tout comme les aristocrates lui montrent un respect qui, en fait, est inspiré par la peur. Bien qu'il ne soit pas un élu de la région, Victor Sarramanga exerce une influence considérable liée à la force de son caractère, à sa détermination et à son absence d'état d'âme qui en ont fait un grand propriétaire terrien et un cacique avec lequel il faut compter. C'est un homme qui a la réputation terrifiante d'assouvir à tout prix ses désirs et ses vengeances.

Mani ne s'est jamais interrogé sur la totale absence de scrupules de son grand-père, d'une part parce qu'il n'a jamais rien connu d'autre, et d'autre part parce qu'il a toujours éprouvé un profond malaise à son égard. Pourtant, lorsque Victor en vient à brutaliser Vito, son nouveau beau-père, Mani commence à se poser des questions sur la manière dont son grand-père rend "la justice." L'acharnement de Victor Sarramanga trouve son origine dans une vieille histoire. Vingt ans plus tôt, Victor se conduisait en père dominateur, voire étouffant, vis à vis de sa fille, Ethel. Un jour il avait surpris Vito dans les bras de sa fille, et il avait réagi ainsi:

Vito poussa un gémissement silencieux. L'autre ne dit rien mais glissa un coup d'oeil par-dessus l'épaule du garçon et devint blanc comme un mort... Vito entendit un bruit sec, cependant assez éloigné d'un coup de tonnerre. Il aperçut l'espèce de canne souple que le père d'Ethel tenait à la main et avec laquelle il venait de se fouetter la jambe... Lorsqu'il s'illumina, Victor Saramanga avait déjà levé sa canne par-dessus son autre épaule

et il frappa Vito à la volée... Il pensa qu'on venait de le tuer. Il se releva avec peine, effrayé par la mort.<sup>2</sup>

Une vingtaine d'années plus tard, l'histoire se répète: de retour, Vito, qui a épousé Ethel entre temps est à nouveau surpris par Victor, son beau-père. Mais cette fois, Mani est témoin de la terrible scène où les nervis de Victor reçoivent l'ordre de frapper son gendre. Mani se rend compte alors de la folle cruauté de son grand-père et doit faire face également à l'incroyable lâcheté qu'il éprouve devant Sarramanga.

Victor Sarramanga n'acceptera jamais la contestation de son pouvoir surtout de la part de sa propre fille et de son petit-fils. Alors il n'hésitera pas à mettre en oeuvre son réseau criminel--fût-ce contre les siens--pour garder le contrôle de "son royaume" et demeurer le maître chez lui.

Mani découvre avec horreur la brutalité du clan que dirige son grand-père. Il se sent impuissant devant cette force brutale et en conçoit une grande frustration. C'est pourquoi il décide par principe de s'opposer à son grand-père, bien qu'il doive surmonter sa propre peur:

J'allais avoir dix-huit ans, j'avais mes propres idées sur la vie... je m'arrangeais pour ne jamais passer inaperçu, me souriais dans la glace, m'étais persuadé de ma valeur, de mon importance... mais je m'étais trompé, je m'étais menti. Quatre hommes n'étaient pas trop pour maîtriser Vito... mais quant à moi, malgré mes airs, il suffisait qu'un vieillard me tienne par l'épaule... pour me

---

<sup>2</sup> Ibid. 294.

transformer en bloc de guimauve... me détraquer les intestins, me rendre malade.<sup>3</sup>

A la fin du roman, il se produit un changement dans le rapport de ces trois personnages. A travers la sympathie que Mani éprouve pour Vito, le narrateur parvient à surmonter sa peur de Victor Sarramanga, et le respect qu'il s'imposait pour celui-ci s'est transformé en rage.

Ce n'est pas un hasard si le thème torero/taureau se trouve dans l'histoire de *Sotos*. Djian a trouvé là un rapport métaphorique qui s'applique parfaitement à la relation chasseur/proie que l'on définit ici. Il existe un certain romantisme afférent à l'image du torero. C'est un homme fort et courageux, un artiste, aussi, qui possède la grâce du danseur. En effet, l'art de la tauromachie implique non seulement le courage d'affronter une bête, puissante et agressive mais aussi la beauté d'un rapport de séduction absolue puisqu'il va nécessairement jusqu'à la mort. L'homme, qui risque sa vie, doit toréer, comme dans la séduction, il s'efforce d'amener à lui celle qu'il veut conquérir. C'est précisément ce drame de la possession jusqu'à la mort, mort du taureau ou du torero, qu'exprime le spectacle de la corrida par une sorte de catharsis. Ainsi, dans *Sotos* on peut comparer le personnage de Victor à celui du torero qui est animé par le désir de séduire le taureau. Au début du roman, Vito joue en quelque sorte le rôle du taureau et Mani celui de l'aficionado. A la fin c'est Mani qui prend la place du torero. Ainsi, Mani décrit-il avec une

---

<sup>3</sup> Ibid. 134-135.

ironie particulièrement grinçante l'inversion des rôles où le matador encorné devient une danseuse ridicule qui fait des pointes au cours d'un ballet macabre, mené par le taureau triomphant. Cette vision barbare et quasi prémonitoire annonce la destruction imminente de Victor lui-même:

Vito avait déjà vu des toreros projetés en l'air, fauchés par une charge courte, trainés d'un bout à l'autre de l'arène ou piétinés, éreintés, transformés en poupées de chiffon... mais il n'avait jamais assisté au pire et cette fois, le jeune matador se tenait debout, la gorge transpercée par une corne qui l'empêchait de s'effondrer et le soulevait sur la pointe des pieds... Davantage que par la scène, Vito fut frappé par le renversement des rôles.<sup>4</sup>

Cette scène implacable pendant laquelle les destins s'inversent, où le torero machiste devient ballerine désarticulée est pour Vito une véritable révélation quant à la possibilité pour lui d'échapper à ce qu'il croyait être son inévitable destinée. Il sait désormais qu'il peut s'arracher aux griffes de Victor, que rien n'est jamais perdu,

... ce n'était pas une simple éventualité, un cas de figures improbable, mais une incroyable réalité dont il s'imprégna sans prendre garde. La mort du torero, bizarrement, lui donna le sentiment qu'un poids disparaissait...<sup>5</sup>

Quant à Victor Sarramanga lui-même, c'est un homme qui n'obéit qu'à une seule loi, celle qui résulte purement et simplement de sa force physique et plus subtilement de son habileté à manipuler

---

<sup>4</sup> Ibid. 257.

<sup>5</sup> Ibid.



l'esprit d'autrui. Le sentiment qu'il éprouve pour sa fille Ethel s'apparente plus à la possession qu'à un véritable amour paternel et ce rapport de possession existe aussi vis-à-vis de son petit-fils Mani. Dans un tel système, il n'est pas envisageable que Mani ou Ethel éprouvent des sentiments personnels ou même qu'ils nourrissent des idées différentes des siennes. Et lorsque Victor constate une intrusion dans ce qu'il considère être son apanage, une immixtion dans ses affections ou une ingérence auprès des êtres qui, dans son idée, lui appartiennent, sa riposte est rapide, impitoyable et sans aucun état d'âme. Au contraire, il est plutôt amusé par le fait qu'il puisse exister quelqu'un qui ose s'en prendre à ses possessions ou convoiter les êtres qui sont à lui, comme c'est ici le cas pour sa fille. Même si le droit de propriété qu'il s'arroge sur les personnes et les biens qui l'entourent n'a aucune base légale, l'ascendant qu'il exerce sur ses semblables et l'influence qu'il détient par le biais de son réseau mafieux sont assez forts pour intimider toute la région où il habite.

Dans une scène qui réunit Victor Sarramanga et Vito avant que celui-ci ne soit vraiment instruit de la puissance du père de sa maitresse, le vieux potentat machiste s'efforce de faire comprendre au jeune homme la nature dangereuse du terrain sur lequel il s'aventure avec témérité:

... car la faiblesse de ton adversaire te diminue, son ignorance te prive de discipline... Crois-tu que l'on puisse "donner" la mort à n'importe qui, n'importe comment...? Le choix de ton adversaire, les accords terribles et secrets que vous passez ensemble d'un simple regard, sont la lumière de ta propre vie... Et tu n'apprends pas ça dans les livres... Tu portes en toi l'instinct de

vie et de mort, ou tu n'es rien du tout... Je sais que tu me comprends...<sup>6</sup>

Ici, le propos de Victor est subtil, surtout compte tenu de la naïveté relative de Vito. En effet, Victor est en train de lui signifier à demi-mots que le fait d'avoir séduit sa fille est un casus belli. Encore faut-il, continue le grand-père de Mani, que Vito soit "digne" d'être son adversaire. Un affrontement de cette nature est quasi rituel et doit se dérouler selon des règles bien établies et tacitement admises par les protagonistes. Comme dans le spectacle tragique de la corrida auquel les aficionados ne peuvent prendre du plaisir que si le cérémonial est respecté, Victor ne peut goûter à la jouissance délétère et raffinée de la confrontation que si la peur et la cruauté font pressentir la mort.

Tout cela compose la "règle de la vendetta" selon laquelle sont organisés les antiques réseaux criminels. Le monde de Victor Sarramanga est une civilisation en soi, clanique, féodale et patricienne qui protège parentèle et clientèle par un système implacable d'hommages liges à l'égard d'un homme, d'une famille ou d'un clan. La société de Victor Sarramanga est scellée par l'exigence d'une loyauté absolue et la loi du silence. Toujours énigmatique, elle implique la combinaison arachnéenne d'une diplomatie secrète entre d'antiques familles qui tantôt s'attirent, tantôt s'affrontent sans merci. Les choses du pouvoir, comme celles de l'amour, comportent une part de mystère qui captive et qu'il est sans doute préférable de

---

<sup>6</sup> Ibid. 261.

ne pas expliquer tout à fait. C'est ainsi que les hommes de la trempe de Sarramanga fascinent par leur sang-froid et leur mutisme qui apparaissent curieusement comme les remparts mythiques et féodaux de la tradition séculaire face à l'omniprésence des états modernes, bureaucratiques et incapables de protéger l'individu. Des potentats de province comme Victor Sarramanga font figure de notables et semblent même former aux yeux de certains de leurs contemporains une sorte de caste guerrière qui se comporte comme la chevalerie noire des affaires louches. Quand Vito décide de devenir l'amant de Ethel sans l'autorisation préalable du père de celle-ci, il transgresse les règles d'un système qu'il ignore et court ainsi un grand danger. Vito ne comprend le piège dans lequel il est tombé qu'à la fin du roman et il décide alors d'accepter son destin.

La situation n'est pas sans rappeler le *Dom Juan* de Tirso de Molina où le père remonte des Enfers sous la forme d'une statue pour que le séducteur de sa fille, qui est aussi son meurtrier, lui rende raison. Certes, dans *Sotos* le père n'est pas assassiné par l'amant de sa fille mais, comme dans le *Dom Juan*, l'action se déroule en Espagne et ce qu'il y a de plus sacré pour lui, son honneur, est en jeu. Victor Sarramanga périra au milieu des flammes d'un brasier infernal, celui qu'il aura lui-même allumé pour débusquer comme du vulgaire gibier Vito et Mani réfugiés dans un bois. Mais Victor ne reviendra pas des Enfers pour se venger. Il ne sera pas tué par un aristocrate libertin qui serait devenu l'amant de sa fille, mais par Mani son petit-fils qui assouvira ainsi son désir de vengeance après des années

de peur, de souffrance, de sévices et d'humiliations. C'est à Mani que reviendra le noble rôle du torero qui, dans son habit de lumière, terrasse sa première bête féroce:

Un hurlement a envahi la forêt. Mon grand-père s'est écrasé sur le sol. Mais il a bondi sur ses jambes. Et il a dirigé son épée contre Vito, en joignant les pieds, en fermant un oeil. Et comme il allait s'élancer, j'ai saisi le bâton de Vito et je lui ai transpercé le ventre. Il était à peine midi. La forêt a brûlé pendant trois jours.<sup>7</sup>

Mani n'est capable d'agir contre son grand-père qu'au moment où il se rend compte que Victor était prêt à l'abattre pour atteindre Vito. En tuant Victor, Mani accomplit un acte initiatique, un acte de transgression, tragique et symbolique, qui l'affranchit de l'emprise mortifère de son grand-père. La société telle que la décrit Djian dans *Sotos* est un lieu où "tu te mets là et tu l'enlèves, ou c'est le taureau qui t'enlève."<sup>8</sup>

Ce dernier roman présente une évolution du modèle du chasseur dans le sens où la place du chasseur dans la société est moins ambiguë. Dans les œuvres précédentes, le personnage du chasseur essayait de se servir de son pouvoir comme policier, un métier consacré à la protection de la société, pour se venger de la société. Dans *Sotos*, le chasseur ne se cache pas derrière un uniforme. C'est un criminel, pur et simple. Mais c'est un criminel respecté, ce qui n'est souvent pas le cas des chasseurs précédents. Le rapport chasseur/proie marque aussi une évolution du modèle. Si l'on compare les

---

<sup>7</sup> Ibid. 395.

<sup>8</sup> Ibid. 261.

personnages de Franck dans *Bleu comme l'enfer*, et de Victor dans *Sotos*, on remarque une nette différence de style entre les deux. Par exemple, chez Franck, c'est le désir de vengeance qui le rend moralement aveugle à la fin de l'histoire. Il considère la chasse toujours comme un jeu, mais il ne se demande pas si sa proie est digne de la chasse ou non. Il veut se venger, il veut que l'autre souffre et c'est tout. Pour Victor, au contraire, même si lui aussi, veut se venger et est aussi sadique que Franck, la chasse est une vieille tradition, où il y a des règles à respecter et où il faut absolument que la proie soit digne de la chasse. C'est par cette dimension "aristocratique" que, chez Djian, le criminel se distingue du policier corrompu.

## CHAPITRE 5

### LE CALVAIRE DE LA PROIE

*Je commençais à avoir l'habitude de ces visions détraquées, de ces éclairs de lucidité qui vous font voir la vie comme un horrible piège, qui vous transforment une rue en monstre grimaçant.<sup>1</sup>*

La proie dans l'œuvre de Djian est le personnage passif, qui est à la recherche de soi à travers l'angoisse que suscite en lui le chasseur et son propre rejet de la société. On voit dans le passage suivant que la proie se trouve au bout du monde et que son manque d'espoir se reflète dans l'écriture:

Ils reprirent la route un matin... ça ressemblait à une espèce de campagne, ce qu'on pouvait imaginer de plus pauvre, de plus angoissant... <sup>2</sup>

La désolation de ce paysage tiré de *Bleu comme l'enfer* reflète bien l'angoisse et la lassitude du second personnage ou la "proie." Dans cette description tout ce qui entoure la proie est triste et désespéré. Comme on peut le constater quelques lignes plus loin, tout n'est que poussière, dessication, absence de couleurs ou de végétation.

Les personnages de Ned et Henri qui jouent le rôle de "la proie" sont mûs par une énergie égale à celle de Franck. Etre poursuivis les stimule autant que le désir de vengeance anime Franck. Même si Ned

---

<sup>1</sup> Philippe Djian, *Maudit manège* (Paris: Bernard Barrault, 1986), 36-37.

<sup>2</sup> Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer* (Paris: Bernard Barrault, 1982), 249.

et Henri sont des criminels au regard de la loi, le lecteur éprouve à leur endroit une certaine sympathie. On oublie qu'ils sont des voyous et ils apparaissent comme des hommes simples, voire frustrés, qui s'efforcent de trouver une certaine paix intérieure à travers le fait même d'être traqués. Or, chaque être humain est, au moins d'un point de vue métaphysique, forcé par son destin.

Si Ned et Henri reprennent la route dans cet épisode de *Bleu comme l'enfer*, c'est parce qu'à cet instant précis de leur existence, leur seul recours est la fuite. Ce qu'il y a de remarquable dans leur comportement de second personnage, c'est la force même qui les pousse à continuer, bien que, désespérés, las et défaits. Leur instinct de survie peut vaciller mais il ne s'éteint jamais,

-Ça fait drôle, hein? Ça veut pas dire qu'on va se laisser faire. C'est le goût du vertige quand t'es bien cramponné, ça ressemble vraiment à ça. En fait, c'est quand ta vie est en jeu et que tu gardes le goût du jeu.

-Ça paraît dingue. Je suis pas courageux.<sup>3</sup>

Ned et Henri lisent leur propre découragement sur les traits d'une humanité à l'air absent, dans un monde de désolation intérieure. Le regard mort de ces êtres mornes est insupportable parce qu'il est encore vivant. Les visages déformés par une haleine infernale, qui fige et afflige les hommes, les femmes et les chiens, sont des âmes en décomposition, des sortes de visions dantesques:

... la gueule des gens, c'était des coins plutôt tristes, ils avaient des gueules plutôt tristes, les chiens traversaient même pas les

---

<sup>3</sup> Ibid. 256.

rues, les hommes étaient plutôt rougeauds, les femmes étaient des espèces de bonnes femmes avec des gros culs et des pantalons multicolores, les cheveux enroulés dans les bigoudis, toute leur vie enroulée.<sup>4</sup>

Chez Djian, la nature reflète un état d'âme. Les paysages expriment les sentiments des personnages, comme chez les Romantiques. Mais au lieu de jouer sur des variations chromatiques à la manière d'un Châteaubriand ou d'un Lamartine, l'auteur de *Bleu comme l'enfer* décrit souvent un univers stérile, desséché, désespérant, balayé par le vent, où les animaux sont absents, rares ou inertes. Et pourtant tout continue à se mouvoir avec obstination. Lorsque Ned et Henri reprennent la route dans ce désert du bout du monde "pauvre" et "angoissant," c'est la nature elle-même qui les cerne et qui les oppresse comme l'impitoyable menace que Franck, "le chasseur" fait peser sur eux, les traqués.

Les personnes ici ne vont pas mieux que les chiens; leur vision du monde n'existe pas au-delà du trottoir brûlant qu'ils traversent, d'ailleurs, avec beaucoup de peine. Bien que le mot "gueule" désigne effectivement la bouche humaine de manière péjorative dans la langue populaire, ici, ce terme fait aussi référence à la bouche carnassière. En effet, Djian juxtapose "l'homme" et "l'animal" pour effacer toute distinction entre ces deux créatures misérables. Les femmes quant à elles portent des fardeaux et travaillent elles-mêmes comme des bêtes de somme. En effet, Djian décrit des villageoises qui portent des pantalons multicolores et les présente

---

<sup>4</sup> Ibid. 249.



comme des êtres quasi asexués qui contrastent avec les ribambelles des "filles" faciles qui semblent se succéder interminablement sur la banquette arrière de Ned et Henri. L'auteur de *Bleu comme l'enfer* représente la chevelure des paysannes comme symbole de l'envers de la féminité: elle est emmêlée, prisonnière, vulgaire et réductrice. La vie de ces femmes de la campagne semble se résumer à un serpent de cheveux s'enroulant sur un bigoudi dérisoire.

Ned et Henri qui tentent d'échapper aux griffes de Franck qui les poursuit d'une façon implacable se retrouvent ainsi aux portes d'un monde qui s'étend au-delà de l'Enfer:

C'était pas comme l'enfer, c'était pire que l'enfer sauf qu'à ce moment ils retrouvèrent la lumière du jour... <sup>5</sup>

La lumière du jour que perçoivent Ned et Henri reflète symboliquement l'image d'un répit, celui d'avoir échappé à Franck pour un instant. Cette lumière est pire que celle de l'Enfer parce que l'anticipation d'un malheur est toujours pire que le malheur en soi. Ned et Henri ont peur de mourir parce qu'ils sont toujours en vie et que, n'étant pas encore épuisés, ils ne sont pas prêts à mourir:

Moi non plus je ne veux pas mourir, ça veut dire que j'ai ENVIE de vivre. Je suis là. Regarde, je suis fatigué, je conduis, je commence à avoir sérieusement envie de chier, je te raconte ces conneries. Je suis là. C'est tout ce qui m'intéresse.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ibid. 253.

<sup>6</sup> Ibid. 256.

Ned et Henri traversent un paysage qui est une sorte de "no-man's land" où les êtres semblent se mouvoir avec difficulté. La description matérielle de leur fuite correspond à leur errance intérieure entre "vivre encore" et "non mourir." La traque dont Ned et Henri sont les proies donne désormais l'unique sens à leur vie. Saisis par une urgence existentielle, la seule chose qui leur importe vraiment est l'instant suivant. Leur souci immédiat est de respirer encore même si leurs poumons peuvent être transpercés par une raffale au prochain détour de la route.

Le thème de l'Enfer chez Djian renvoie à l'idée judéo-chrétienne de la Géhenne des réprouvés avec son cortège de souffrances intenses et intolérables mais aussi à l'angoisse humaine qui, comme l'indique la racine latine du nom "angustia," exprime ce malaise psychique et physique, voire métaphysique, né du sentiment de l'imminence d'un danger; une sorte d'enfermement à l'intérieur de soi, comme les murs de la chambre qui se resserrent sur Colin dans *l'Ecume des jours* de Boris Vian.

Djian, qui est lié à la culture arménienne par son ascendance, porte en lui, probablement, une notion chrétienne de l'Enfer, ce qui implique l'idée du châtiment des péchés. Comme le rappelle Dante dans *La Divine comédie*, le nouveau-né qui meurt sans avoir été lavé de la faute originelle par le baptême sera condamné à la Géhenne, tout comme celui qui tue pour assouvir sa vengeance. L'Enfer est très présent dans l'oeuvre de Djian mais, en rupture avec son héritage chrétien, il en fait une étape nécessaire pour parvenir, sinon au

bonheur, du moins à une réalisation de soi, à la découverte d'un sens à la vie.

Le fait même que les personnages poursuivis soient pris par la traque est évidemment significatif. En effet, les événements qui lient poursuivants et poursuivis sont eux-mêmes le résultat d'un malheur initial. Franck, Ned et Henri partagent à travers l'épreuve de "la chasse" une souffrance originelle que chacun possède en soi. Cette épreuve résulte de leur volonté de survivre à tout prix. Ce désir de survie se mesure souvent à la souffrance physique ou morale que la proie doit surmonter.

Le thème de la souffrance, souvent initiatique et qui peut d'ailleurs prendre une dimension mystique est souvent traité sous la forme du récit de voyage. La raison pour laquelle la souffrance morale peut s'exprimer à l'aide de l'image du voyage, dans *Nord* ou dans *Rigodon* de Céline, par exemple, est le désir d'échapper aux angoisses. Le mal qui existe dans l'esprit d'un individu est souvent lié à ce qui l'entoure, si bien que, pour trouver une paix intérieure, une existence meilleure, il éprouve le besoin de partir en voyage. Le voyage lui-même exprime une douleur morale, car initialement le voyageur trouve une certaine distance par rapport à la crise qu'il vient de laisser derrière lui, mais ce n'est pas aussi facile de se débarrasser de ses propres angoisses, qui sont peut-être là depuis sa naissance. En fait, il emporte sa peur de la mort, ses doutes, ses douleurs physiques ou morales avec lui. Le voyageur apprendra qu'il n'est pas possible d'échapper à ses problèmes, et qu'en fait, la

souffrance morale existe partout. L'image du voyage devient alors une métaphore: quelque chose de physique qui est le reflet d'un malheur à l'intérieur de soi. Le calvaire est intimement lié à la mystique religieuse. Souvent, le pèlerin est un réprouvé. Plus ou moins forcé par la société dans laquelle il vit à suivre par exemple "la voie lactée" qui dans l'Europe du Moyen Age mène à Saint Jacques de Compostelle, le voyageur mystique affronte des épreuves qui correspondent aux étapes de son parcours intérieur.

Le héros qui s'est d'abord égaré aux confins d'un monde marginal, résiduel, peuplé de déchets et de rebuts, franchit presque malgré lui la frontière imaginaire de l'au-delà, un peu à la manière d'Orphée qui traverse l'Achéron à la recherche de son Eurydice. Le personnage d'Orphée dans le film du même nom de Jean Cocteau est aussi l'exemple d'un être qui est rejeté par une société qu'il exclut à son tour, qu'il critique en tant qu'écrivain et poète.

On constate donc chez Djian un renouvellement du thème d'Orphée, puisque souvent les personnages traqués sont des écrivains en marge. Dans *Maudit Manège*, le narrateur-écrivain pense de temps à autre à son ancienne compagne disparue, Betty, qu'il imagine désormais dans l'au-delà, mais qui est toujours présente à son esprit. Et comme le mythique Orphée qui part aux enfers à la recherche de sa bien-aimée Eurydice, Betty occupe tant l'esprit du narrateur que ses pensées vont tout de suite vers elle quand ses écrits sont couronnés par le succès. Cette méditation qui le ramène vers Betty, qui n'est plus, lui procure une tranquillité éphémère par rapport au

monde extérieur, une sorte d'enfer pour lui, surtout à cause du personnage de "Machin" qui le traque avec cruauté. En fait, au début de *Maudit Manège*, lorsque le narrateur-écrivain est frappé par une crise cardiaque, on peut encore trouver une similitude avec le personnage d'Orphée. En effet, pendant un instant il semble quitter son corps malgré lui, comme s'il allait rejoindre Betty dans l'au-delà:

J'ai eu la chance à ce moment-là de pouvoir quitter mon corps. Il paraît que tous les écrivains ne sont pas capables de faire ça, mais je ne suis pas étonné, il y a toujours des types pour se trouver en dessous du strict minimum dans n'importe quelle branche, ils sont là uniquement pour vous faire chier. J'ai vu le regard d'Henri s'assombrir. J'ai vu de quelle manière je suis parti en avant et comment je me suis rattrapé *in extremis*, prenant appui sur un seul bras. J'ai vu un filet de sueur scintiller sur mon nez. D'une certaine manière, j'étais déjà mort. Mon âme était en train de se briser en mille miettes.<sup>7</sup>

Dans la nouvelle *Lorsque Lou*, l'angoisse et la douleur physique représentent également un moyen de recherche. Mais ici, le narrateur, qui joue le rôle de la proie et qui, de ce fait, est victime d'une violence quotidienne, anticipe les coups que Lou s'apprête à lui donner avec un sentiment quasi masochiste, car il croit que c'est à travers la douleur qu'il trouvera le sens de sa vie:

Je n'aimais pas recevoir de raclée, pas plus que d'exécuter un vol plané dans la rue. Mais ce n'était rien comparé aux trois années de dépression que j'avais traversées. Quelle rigolade que de saigner du nez ou de se relever avec une bosse! Chaque fois que je roulais sur le sol, je m'éloignais des ténèbres. Chaque fois que le poing de Lou m'arrivait en pleine figure je réalisais

---

<sup>7</sup> Philippe Djian, *Maudit Manège* (Paris: Bernard Barrault, 1986), 9-10.

l'incroyable simplicité d'être au monde. Je ne me sentais plus dégringoler comme une pierre, j'étais une plume s'élevant au-dessus du gouffre, libéré de l'idée que je pesais quelque chose et qu'il fallait prendre ce monde au sérieux.<sup>8</sup>

Ce passage illustre la fonction de la violence dans cette nouvelle. Au lieu de chercher à échapper à la douleur physique, le narrateur l'accepte comme un moyen nécessaire à un certain stade pour venir à bout d'une dépression. Dans les romans et les nouvelles antérieurs à *Lorsque Lou*, la violence existait, mais c'était un moment à passer, un avatar au milieu d'autres péripéties. Tandis que dans ce passage, le narrateur perçoit la douleur physique comme une affirmation de la vie, par opposition au néant dans lequel il risquait de se dissoudre auparavant. Il considère que par rapport aux années de désespoir et de dépression qui l'ont rendu aussi inerte qu'une pierre, sous les coups de Lou, il retrouve une certaine distance relativement aux choses, et éprouve à nouveau une certaine "légèreté" devant la vie.

En ce sens on peut comparer la description que nous avons reproduite au début du chapitre, d'un paysage vide, pauvre et angoissant, et l'état dépressif du narrateur. Si le narrateur est confronté à la colère de Lou qui le traque, c'est que la soeur de Lou est la maîtresse du narrateur. Mais ce dernier qui est marié à une Française ne peut pas épouser la soeur de Lou, même si l'intrigue se déroule au Canada. Ce sont les complexités juridiques de la situation

---

<sup>8</sup> Philippe Djian *Lorsque Lou* (Paris: Futuropolis, 1992), 14.

qui font traîner les choses et non, en dépit des apparences, la mauvaise volonté du narrateur. La violence de Lou est due essentiellement à l'impatience d'un frère qui cherche à protéger sa soeur. Ainsi la désolation du paysage reflète bien la lassitude du personnage. Les coups que Lou assène au narrateur sont comme autant de seaux d'eau sur le visage d'un boxeur assommé que l'on essaie de faire revenir à lui. L'immédiateté de la douleur physique ramène le narrateur vers les rivages de la vie. La colère de Lou atteste qu'il existe autre chose que le néant où l'esprit du narrateur a sombré. Comme l'a écrit Heidegger, "Le néant est la négation radicale de la totalité de l'existant."

## CHAPITRE 6

### LA LITTÉRATURE COMME MOYEN DE FUITE

*J'ai passé des soirées extraordinaires dans de telles conditions, ne goûtant que l'ambiance générale, ne respirant qu'un parfum, sans parler à personne, ne voyant que des couleurs, simplement grâce au fruit de mon travail, et ce n'était que justice finalement, il ne peut y avoir de mauvais côtés à la médaille d'un écrivain<sup>1</sup>*

De *50 contre 1* à *Sotos*, le personnage de l'écrivain tient une place importante dans l'oeuvre de Djian. La profession littéraire de ses narrateurs est aussi essentielle dans ses romans que la syntaxe ou que ses fameuses synecdoques ou métonymies. La plupart du temps, le personnage de l'écrivain est un homme frustré et impécunieux. Mais c'est quelqu'un qui écrit presque malgré lui, et qui ne peut rien faire d'autre dans la vie, soit à cause d'un choix personnel, soit parce que ce choix est dicté par les circonstances. Dans la nouvelle *Tango* le héros rejette en conscience toute une vie de certitudes et sans doute de violence pour pouvoir s'exprimer et exercer son esprit critique sur le monde qui l'entoure. Dans cette nouvelle, le personnage principal tente de devenir écrivain pour ne pas ressembler à son père, qui est agriculteur. En fait, il se révélera médiocre et n'arrivera pas à vendre ses oeuvres. Dans *Maudit manège*, le narrateur et Henri ont choisi

---

<sup>1</sup> Philippe Djian, *Maudit manège* (Paris: Bernard Barrault, 1986), 45.



d'écrire par principe: ils n'acceptent pas la société telle qu'elle est, et ils préfèrent ne pas manger à leur faim mais pouvoir critiquer le monde plutôt que de faire partie d'un système qu'ils trouvent cruel et hypocrite.

Cependant, si l'on examine de plus près ces deux exemples, on notera que dans *Tango*, "l'auteur" essaie de combler ses manques à travers l'écriture. D'une certaine manière, il s'agit d'un jeune homme révolté qui rejette la vie de son père, parce qu'il la trouve dénuée de sens. Mais, plus profondément, il s'agit d'une incompréhension entre le père et le fils. Ecrire revient à s'interroger sur lui-même, sur son malaise intérieur, sur sa richesse intérieure. Peut-être que l'une des raisons de son échec littéraire est justement son incapacité à chercher en lui-même sa nature profonde, à analyser la structure de son rapport avec les autres, à accepter enfin l'homme qu'il est vraiment.

Le narrateur de *Tango* est en quelque sorte un être prétentieux, imbu de sa personne parce qu'il se targue d'être intellectuel et donc, dans son esprit, supérieur aux autres. Au lieu d'utiliser la dialectique qui existe entre l'auteur et la chose écrite pour sortir de son marasme intérieur, il se complaît dans la superficialité. N'ayant probablement pour seul souci que de briller devant ses lecteurs imaginaires, il n'établit pas la distance nécessaire entre lui-même et son oeuvre qui pourtant l'eût soigné. C'est pourquoi son échec en littérature le renvoie sans ménagement vers l'apprentissage de lui-même face à la dure réalité.

Ainsi, ce n'est qu'à la fin de la nouvelle, après avoir été ridiculisé par l'amant de sa soeur qu'il commence à pouvoir s'analyser et comprendre sa famille un peu mieux. Le narrateur de *Tango* échoue dans sa tentative littéraire parce que son propos initial est de fuir son univers familial et non de rechercher la vérité sur lui-même et sur ses racines. La nouvelle laisse à penser que le narrateur aura trouvé sa voie dans la littérature parce que désormais il puisera en lui-même avec plus d'honnêteté, il sera susceptible de produire des écrits plus authentiques et donc plus à même d'émouvoir son public.

Dans *Maudit manège*, on peut noter un certain parallélisme avec *Tango*. Le plus âgé des deux écrivains, Henri, est le plus doué sur le plan littéraire. Or c'est lui qui est parvenu à une compréhension des choses de la vie que le narrateur pour sa part n'a pas encore atteint.

Il existe aussi dans l'oeuvre de Djian des personnages qui écrivent pour apaiser leur souffrance ou pour trouver un sens à leur existence. C'est le cas du narrateur de *37°2 le matin* qui vient de vivre des moments très pénibles aux côtés de Betty jusqu'à la mort de celle-ci. Ecrire semble alors le seul moyen de trouver un apaisement. A l'opposé du personnage de *Tango*, l'écriture est une activité secrète pour lui.

On trouve une situation identique dans *Lent dehors*, à ceci près que dans ce roman le narrateur et l'écrivain sont dédoublés. Le narrateur, Henri-John, est mis à la porte par sa femme à qui il a transmis une maladie vénérienne. Il décide de partir seul à Boston. Toutefois, il a emporté le journal intime de cette épouse qu'il a

perdue. Son infidélité lui coûte cher car sa femme avait aussi été son amie d'enfance. Alors, dans sa solitude Henri-John passe ses journées à lire les commentaires de cette compagne qu'il s'est aliénée. Il découvre au cours de sa lecture qu'elle a consigné tout ce qu'elle a éprouvé et pensé au cours de leur enfance et de leur jeunesse communes. Ainsi, à travers la compilation de sa femme, le narrateur sera-t-il capable d'analyser son mariage et de faire le point sur sa propre vie. Même s'il est accablé par la souffrance morale et la culpabilité, Henri-John parvient peu à peu, grâce à ce journal, à faire le deuil de la perte de sa femme et à maîtriser le vide qui est en lui. En même temps, le journal intime de la femme d'Henri-John est une révélation pour ce dernier. C'est toute la face cachée d'un être qu'il a côtoyé chaque jour qui est mise en lumière. Le narrateur pénètre les jardins secrets d'une femme qui a vécu à ses côtés pendant toutes ces années. Il lit les progrès de leur relation amoureuse, les aveux qu'elle refusait de lui faire, bien qu'il les pressentît, les désirs qu'il supposait et dont elle ne soufflait mot. Au fond, le narrateur tire de cette lecture une vision globale de sa vie qu'il adopte avec philosophie.

*Lent dehors* représente donc une approche différente de l'écriture par rapport aux autres romans de Djian dans la mesure où le narrateur n'élucide pas ses sentiments en prenant en quelque sorte son lecteur à témoin mais à travers le récit d'un autre personnage. On notera que l'écriture du journal intime de la femme du narrateur oblige Djian à un exercice stylistique et à une transposition psychologique par rapport à l'autre sexe. En effet,

l'auteur doit exprimer de manière crédible l'itinéraire et le mode de penser d'une femme au cours des différents stades de sa vie, y compris ses premiers émois sexuels. Djian se met à la place d'une femme dans son rapport avec un homme qui est à la fois son ami, son amant et son mari:

... j'étais en train de rêver, je me sentais joyeuse et légère et j'attendais qu'il me prenne dans ses bras au lieu de me bassiner avec l'Académie des sciences ou le musée de la Marine de guerre. Ça m'avait pris tout d'un coup. C'est quelque chose qu'on peut pas expliquer. Peut-être que cinq minutes plus tôt je me serais pas laissé faire... Mais cet imbécile d'Henri-John s'est précipité sur nous et avant qu'on ait pu comprendre ce qui arrivait, il nous a séparés et a balancé son poing dans la figure de Iouri. Il était blanc comme un mort. J'ai bien cru qu'il allait me frapper à mon tour, mais là, ça aurait été vraiment mal. <sup>2</sup>

Le roman *Echine* nous présente un autre aspect du rôle que joue l'écriture dans l'existence du personnage principal. Dans ce cas-ci, le narrateur écrit des feuilletons pour la télévision, des œuvres télévisuelles, sans grand intérêt et de fort médiocre qualité. Avant cette production servile et au rabais, l'homme était apprécié pour ses réels talents d'écrivain. Il se consacrait à son métier avec sérieux, d'une façon trop exclusive peut-être, jusqu'au jour où, sur le point de connaître le succès littéraire et financier, il eut le sentiment que quelque chose se brisait en lui.

En effet, Dan, le narrateur qui semblait tirer son inspiration de l'alcool, a pris brutalement conscience que le tribut à payer à la

---

<sup>2</sup> Philippe Djian, *Lent dehors* (Paris: Bernard Barrault, 1991), 189-90.

création était trop élevé, et qu'il ne pouvait continuer à vivre pour écrire comme il l'avait fait jusqu'alors. C'est cette rupture avec lui-même qui est à l'origine d'une série de désastres personnels: un état dépressif, l'abandon de sa femme et le départ de son fils. Son travail patient et douloureux de démiurge de la littérature s'achève en fait par une faillite qui le conduit à renoncer à cette liberté de l'artiste qu'il préservait farouchement. Dan se disloque, parce qu'il ne parvient plus à supporter les affres de la création comme une parturiente affronte les douleurs de l'enfantement. On peut se demander si l'évocation du marasme où sombre le narrateur dans *Echine* ne serait pas chez Djian un moyen d'exorciser le spectre d'une soudaine fracture toujours possible qui conduirait à la stérilité littéraire de l'auteur. Dan ayant perdu la foi en son travail, se ferme sur lui-même, reste immobile, prostré, stérile devant les pages qui demeurent blanches.

Or, dans une société où le succès signifie profit plutôt que talent, Dan succombe à la tentation du renoncement. Il abandonne la liberté de l'artiste qu'il avait jusqu'alors farouchement préservée dans sa vie et s'aliène dans les compromis avec le monde de l'écriture médiatisée. D'autant qu'il doit subvenir aux besoins de son fils qui décide de revenir habiter chez lui. Mais Dan comprend bientôt le piège de la facilité dans lequel il est tombé en ayant pris le parti de ne produire que pour l'argent et la renommée. Il a perdu la faculté de s'analyser lui-même à travers les mots, ce qui était un facteur d'équilibre profond. Il a renoncé à la possibilité de jeter un regard

critique sur le monde, au droit d'avoir une vision, un parti pris par rapport au réel.

Auparavant, Dan exprimait ce qu'il avait à dire, l'écriture était sa liberté. Produisant maintenant pour plaire, il est esclave du mot écrit. Dan sombre dans le vide existentiel. Ecrire devient un acte négatif, la négation de soi:

Que de vains efforts j'avais ainsi gaspillés à m'examiner, avec le fol espoir de me découvrir au moins *une* qualité, au moins *une* seule raison pour me garder un peu d'estime.<sup>3</sup>

Ainsi, Dan ressasse son échec littéraire avec amertume. Et quand son fils Hermann revient vers lui, le narrateur évoque le prix exorbitant qu'il devait jadis payer pour parvenir à la création littéraire. C'était l'époque où il buvait et où il était trop absorbé par son monde intérieur pour se préoccuper de son entourage. D'ailleurs sa femme, lassée par tant d'indifférence ne l'avait-elle pas quitté? Ou bien au contraire l'avait-elle quitté parce qu'il était devenu veule, futile et impuissant, en un mot parce qu'il n'était pas à la hauteur de l'écrivain qu'elle avait imaginé? On sent bien que le désir d'écrire brûle toujours en secret au fond de l'âme de Dan comme la petite flamme vacillante mais jamais éteinte de la lampe d'un autel. Alors le narrateur d'*Echine* confesse qu'il ne pourra pas se claquemurer dans une production télévisuelle factice pour le reste de ses jours:

... et j'avais beau ne plus écrire de livres, ce plaisir ne m'avait pas quitté, non plus que la fascination que j'éprouvais pour mes

---

<sup>3</sup> Philippe Djian, *Echine* (Paris: Bernard Barrault, 1988), 267.

semblables et pour tout ce qui touchait au Grand Théâtre du Monde.<sup>4</sup>

La problématique de la création littéraire telle que Djian la pose dans *Echine* prend la forme d'une dialectique. D'une part, l'écrivain court le risque d'être anéanti par l'impérieuse exigence de l'acte d'écrire. D'autre part, la perte de la relation profonde et rédemptrice aux mots au profit d'un succès commercial éphémère et superficiel conduit à l'aliénation littéraire et à la stérilité de l'artiste.

Bien que le personnage de l'écrivain existe dans presque tous les romans et recueils de nouvelles de Djian, leurs raisons ne sont pas toujours les mêmes. Ils souhaitent tous un apaisement de leur souffrance morale à travers la création littéraire, mais leur succès est relatif à ce qu'ils recherchent: une compréhension plus profonde de soi, un succès commercial, ou une façon d'exprimer une voix rebelle. Il se peut que Djian cherche à atteindre de temps à autre ces trois notions lui-même, et ce qu'il crée à travers son œuvre est une mise en abîme. Djian dit que son besoin d'écrire est irrépressible, qu'il a souvent peur de ne pas pouvoir finir son roman, et qu'il n'est soulagé qu'au moment où il raconte à sa femme comment l'histoire se termine. Il exprime cette angoisse à travers le personnage de Bob, dans *Sotos*:

En fin de journée, Bob est venu m'expliquer que ce n'était pas une question d'en avoir ou pas. "Je sais que ça peut sembler bizarre..., a-t-il poursuivi en se tenant la mâchoire. Mais lorsque j'écris un livre, j'ai toujours peur de mourir avant de l'avoir fini. C'est un sentiment absurde, nous sommes d'accord, je n'ai pas

---

<sup>4</sup> Ibid. 266.

besoin qu'on vienne me le répéter... mais tu ne peux pas imaginer ce que c'est, de vivre dans cette angoisse permanente. Bientôt, je n'oserai même plus prendre un avion, ou monter dans une voiture si ce n'est pas moi qui conduis. Je vais avoir peur de tomber malade ou qu'on vienne m'assassiner dans mon lit.... C'est comme ça... j'ai rencontré beaucoup de filles qui rêvaient d'être avec un écrivain, mais pas une seule qui savait ce que ça voulait dire..." 5

Mais, Djian se contredit en même temps, car il explique que parfois quand il se met à écrire, il ne sait pas la fin de l'histoire, qu'il écrit parce qu'il éprouve un besoin d'écrire, et que s'il savait la fin tout au début, il n'aurait plus envie de continuer:

... Je commence toujours sans savoir où je vais. Si je connaissais la chute à l'avance, je n'aurais plus envie d'écrire l'histoire... 6

Curieusement, ces deux points de vue sont justes, parce qu'ils expriment un esprit qui change, qui cherche, qui "chasse." C'est bien ce qui apparaît dans les différents écrivains de *Maudit manège*, *Tango*, *37°2 le matin*, *Lent dehors* et *Echine*.

---

5 Philippe Djian, *Sotos* (Paris: Gallimard, 1993), 69-70.

6 Christian Sorg, "Le Bostonian," *Télérama*: n°2058, 21 juin 1989, 16-17.



## CHAPITRE 7

### LE TRAVESTISME COMME MOYEN DE FUITE

*In the bedroom again, he sat on a chair, crossed his legs, and smiled, observing himself in the mirror. The telephone rang twice and fell silent. He finished the drink and took off the suit. He rummaged through the top drawers until he found a pair of panties and a brassiere. He stepped into the panties and fastened the brassiere, then looked through the closet for an outfit. he put on a black and white checkered skirt and tried to zip it up. He put on a burgundy blouse that buttoned up the front. He considered her shoes, but understood they would not fit. For a long time he looked out the living-room window from behind the curtain. Then he returned to the bedroom and put everything away.<sup>1</sup>*

Ce texte est significatif pour plusieurs raisons. D'abord, parce que la description est très proche du texte de Djian, sur les plans stylistique et thématique. On voit ici un homme qui, à l'abri du reste du monde, essaye les vêtements de sa voisine. Rien n'indique dans la nouvelle si cet homme se rebelle contre la société en général, ou contre quelqu'un en particulier; il est présenté comme un personnage qui s'avoue en secret une perversion, mais qui va tout de suite retourner à sa vie quotidienne. On n'a pas l'impression que cet acte a profondément changé sa vie, au contraire, c'est presque un événement banal, un désir ou un fantasme éphémère qu'il réalise à un moment donné. Il est intéressant de noter que, dans ce texte de

---

<sup>1</sup> Raymond Carver, *Where I'm Calling From* (New York: Vintage Contemporaries, 1989), 91.

Carver aussi bien que dans l'œuvre de Djian, il y a des similitudes sur le plan stylistique. Les scènes qui décrivent les hommes qui se travestissent sont écrites de façon atténuée et détachée.

Le thème du travestisme est également présent dans l'œuvre de Djian et il exprime la rébellion du héros contre une société dans laquelle il ne veut plus jouer son rôle. C'est un sujet qui suscite la curiosité du lecteur et qui exige de lui une réflexion plus profonde. Si l'on examine par exemple le cas du narrateur de *37°2 le matin*, on comprend qu'il existe chez lui un certain désir de se mettre à la place de Betty. La première fois qu'il se déguise en femme, c'est pour commettre une attaque à main armée. En effet, Betty et lui n'ont pas beaucoup d'argent et il veut pouvoir s'occuper d'elle, qui est de plus en plus malade. Mais en se travestissant pour exécuter un acte de banditisme, le compagnon de Betty est ébranlé par quelque chose de plus profond qui va bien au-delà du simple déguisement tactique. A cause des vêtements féminins qu'il porte, une part de lui-même semble partager la souffrance de Betty, s'ouvrir à sa compagne, au point de lui ressembler. Ce qu'il a de féminin en lui se révèle comme par osmose avec la jeune femme. Certes, le narrateur de *37°2 le matin* s'inquiète de la dégradation psychologique de Betty et la douleur de celle-ci le touche comme certains hommes, dont on dit qu'ils ont la "couvade," parce qu'ils éprouvent dans leur ventre les contractions de leur femme sur le point d'accoucher. Mais ici, sur un plan plus général, le compagnon de Betty ressent une sympathie plus large et plus diffuse pour l'ensemble des femmes et pour la condition

féminine telle qu'il l'appréhende à travers cette expérience quasi viscérale.

Il essaie de comprendre la Femme de manière intuitive, de l'intérieur de ses limites. Et cette fascination pour ce que peut éprouver l'autre sexe, ce désir de s'exprimer à travers lui, tourne inconsciemment à l'obsession. Celle-ci commence à être perceptible pour le monde extérieur:

Mais je faisais ça aussi pour toutes les filles qui ont mal au crâne, les Maria et toutes les autres, toutes mes soeurs de misère, toutes celles qu'on forçait, toutes celles qu'on faisait chier dans le métro, toutes celles qui avaient trouvé sur leur chemin un type comme Henri, je jure que si j'avais eu les miens sous la main je lui aurais fait bouffer toute une boîte de Tampax.<sup>2</sup>

Dans *Sotos*, le personnage de Mani ressemble à celui du narrateur de *37°2 le matin* dans le sens où il éprouve un besoin de porter des vêtements de femme. Mais le phénomène est plus flou dans le cas de Mani, car le lecteur n'a pas l'impression que le personnage éprouve un sentiment particulier de sympathie à l'égard des femmes, comme on le voit chez le narrateur dans *37°2 le matin*. Au contraire, chez Mani, on a plutôt l'impression qu'il rejette sa mère avec dégoût et mépris:

Et quant à ma mère... juste à ce moment-là comme je cherchais mes mots, Bob a crié: "ce que j'insinue...? Ta mère est une salope...!!" J'y ai réfléchi un instant. C'est une question que je m'étais souvent posée et dont la réponse avait varié selon mon humeur. J'avais tendance à le penser lorsque j'enfilais une de ses

---

<sup>2</sup> Philippe Djian, *37,2 le matin* (Paris: Bernard Barrault, 1985), 302.

culottes, mais alors son visage m'échappait et je m'astiquais sans état d'âme, sans songer à elle en particulier. Sinon, je n'étais pas si catégorique. Je n'en savais rien, pour dire la vérité.<sup>3</sup>

Ici, on voit que le rapport entre Mani et sa mère est confus. Il ne connaît pas son père, son grand-père maternel est un personnage intimidant et peu sympathique et quant à sa mère, ses liaisons sont de notoriété publique. Chaque fois que sa mère séduit un nouvel amant, elle ne se préoccupe plus de ses deux enfants et elle disparaît avec son nouveau séducteur. Donc, dans son enfance et dans son adolescence Mani s'est souvent trouvé privé de présence maternelle. Or, dans une société machiste, on peut penser que Mani perçoive comme quelque chose de pénible et certainement de honteux le fait que sa mère passe pour une femme légère qui change d'amant avec facilité.

Ainsi, quand Mani porte les vêtements de sa mère, cela peut être une façon de la ridiculiser, comme elle ridiculise en quelque sorte son fils avec toutes ses frasques. Même si Mani éprouve de la honte à l'endroit de sa mère, il a sans doute besoin d'elle, et elle lui manque. Alors, il met les culottes de sa mère pour combler le vide qu'il ressent quand elle n'est pas là.

A la différence de 37°2 *le matin*, où le narrateur se déguisait en femme, en partie pour tromper le monde extérieur, le personnage de Mani se travestit en secret, à l'abri du monde extérieur,

Je me suis avancé à l'abri des tamaris pour accomplir ma besogne, avant que les deux autres ne surgissent à mes côtés. En

---

<sup>3</sup> Philippe Djian, *Sotos* (Paris: Gallimard, 1993), 27.

général, je choississais d'amples culottes de soie. La mère de Vincent portait les mêmes.<sup>4</sup>

Au début du roman, le rapport entre Mani et son grand-père, Victor Sarramanga, est net: Mani a très peur de ce dernier, et il tombe malade chaque fois qu'il doit lui faire face. Victor Sarramanga est un homme très agressif, qui croit plutôt en la force physique qu'aux livres et qui n'hésite pas à recourir à l'intimidation pour affirmer sa volonté de puissance:

Mon grand-père s'en accommodait car les diplômes ne l'impressionnaient pas et il se faisait fort de m'enseigner ce que l'on ne m'apprendrait jamais dans un amphithéâtre mais qu'un homme devait savoir pour s'élever aux sommets.<sup>5</sup>

Alors le seul moyen que Mani trouve pour se rebeller contre son grand-père et pour résister à sa domination impitoyable, est de se situer sur un autre plan. En filigrane, on voit comment ce jeune homme, étouffé, incapable de s'opposer à son grand-père au grand jour, choisit d'aller à l'encontre des valeurs du patriarche en secret. Plutôt que d'accepter de se couler dans le moule de la force et de la virilité qui ferait de lui, le jour venu, le digne successeur de la lignée des Sarramanga, comme le souhaite son grand-père, Mani porte les slips de sa mère.

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

Dans le sixième roman de Djian, *Lent Dehors*, il ne s'agit pas exactement de travestisme, mais il y a un désir chez Djian d'exprimer son côté féminin:

Il y a chez Djian une part féminine manifeste, un indéniable désir de travestissement, et ce chassé-croisé des narrateurs rappelle certains moments des textes précédents.<sup>6</sup>

Quand Djian invente le journal d'une femme, il est obligé de se mettre à la place d'une femme pour essayer de comprendre le monde de son point de vue. Ce qui est très intéressant sur le plan psychologique est de lire les passages où Edith (l'écrivain et la femme du narrateur) raconte ses premières rencontres sexuelles. On peut considérer, dans un sens plus abstrait, ces passages comme une sorte de travestisme de la part de Djian, puisqu'il a très bien interprété les sentiments et les sensations d'une femme:

[L'écriture d'Edith] Il n'est pas content. Je sens qu'il va en faire toute une histoire. Je sais que ça n'a pas été terrible. J'étais pressée qu'il finisse. Il ajoute que dans ces conditions il préfère encore s'en passer. Et comme je ne veux pas jeter de l'huile sur le feu, je ne lui annonce pas que moi aussi je pourrais m'en passer, et plus souvent qu'il ne pense. Et ce n'est pas vraiment que j'aime pas ça. Non, mais je n'en suis pas folle. Tant qu'on ne l'a pas fait, on s'imagine que c'est le plus grand plaisir au monde. Alors il y a de quoi être déçu. Personnellement, je me débrouille mieux toute seule.<sup>7</sup>

Ici, les pensées d'une jeune femme sont bien exprimées par Djian: le fait d'abord que les rêves ou, dans ce cas les fantasmes, de la

---

<sup>6</sup> Mohamed Boudjedra, *Philippe Djian* (Mesnil-sur-l'Estrée: Editions du Rocher, 1992), 56.

<sup>7</sup> Philippe Djian, *Lent dehors* (Paris: Bernard Barrault, 1992), 228.

jeunesse sont souvent brisés par la réalité, mais peut-être plus pertinent ici, la problématique classique entre homme et femme, c'est à dire, la femme ne révélera jamais tout ce qu'elle pense, surtout quand il s'agit d'un rapport sexuel. C'est ce qu'il y a de plus frappant dans cette citation. On reconnaît le style de Djian: son sens de l'humour acide est évident, même à travers la voix d'Edith. Le fait qu'il a réussi à décrire les désirs et les besoins physiques d'une adolescente montre ses affinités pour l'autre sexe et peut-être une reconnaissance de son propre côté féminin, ce qu'il exprime en fait à travers le personnage du narrateur:

... Ce n'est pas toujours si facile de se comprendre soi-même. Sais-tu, indépendamment de ce problème, que cette part de féminin qu'il y a en moi, je veux dire dans n'importe quel homme, me paraît plus accessible, plus intelligible que mon côté masculin, un peu comme le ventre invisible d'un iceberg, est-ce que tu me suis...? Enonçons les choses autrement: je crois que je peux comprendre à quoi sert une femme, mais un homme, à quoi sert-il au juste? Que signifie: je suis un *homme*?<sup>8</sup>

Dans *Lent dehors*, on ne peut pas vraiment dire qu'il s'agit de travestisme au sens strict du terme, parce qu'il n'y a pas de personnage qui porte des vêtements de femme, comme dans *37°2 le matin* et dans *Sotos*, mais par contre ce que *Lent dehors* partage avec les deux autres romans, est une attirance vers La Femme, que ce soit par sympathie ou pour combler un vide. Le travestisme est une forme de fuite. Pour le narrateur de *37°2 le matin*, il est clair que les vêtements de femme représentent un monde clandestin où il réussit

---

<sup>8</sup> Ibid. 63.

à se mettre à l'abri de la réalité pendant une brève période. A Mani, dans *Sotos*, il faut une façon indirecte de résister à son grand-père, de le fuir. Et quant au personnage du narrateur dans *Lent dehors*, il essaie de comprendre son côté masculin en s'enfuyant vers son côté féminin, ce qui est pour lui un état d'esprit réconfortant.

Le travestisme est un phénomène que l'on voit dans toutes les cultures à travers le théâtre, les fêtes ou le cinéma. La fête du Carnaval en Europe, qui date du Moyen Age, montre une inversion de l'ordre social, à travers un "temps de réjouissances profanes depuis l'Epiphanie jusqu'au mercredi des Cendres,"<sup>9</sup> ce que Djian cherche à retrouver. Que ce soit le Carnaval de Venise, de Munich ou de Genève, l'effet du déguisement est le même: pendant quelques jours, les gens ont le droit de s'exprimer librement, de s'opposer sans crainte à la société, même si ce n'est qu'une expression symbolique. On voit ce thème du travestisme au Carnaval de Rio, mais l'exemple qui est peut-être le plus frappant est la fête de Halloween à San Francisco. Dans le quartier de "Castro Street," la population des homosexuels est importante, et ces gens se déguisent en femme d'une manière extravagante. Le lien entre Djian et ces fêtes est le désir de se rebeller contre la société, de s'évader des clôtures sociales.

Au théâtre, un exemple du travestisme se trouve, par exemple, dans la pièce *Lorenzaccio* de Musset, mise en scène pour la première fois en 1896 avec, dans le rôle principal, Sarah Bernhardt. Ici encore,

---

<sup>9</sup> Paul Robert, *Le petit robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris: S.N.L. Dictionnaire LE ROBERT, 1973), 181.



l'intrigue présente le désir de contester ou de s'opposer à un pouvoir social considéré comme oppressif et cruel.

Dans une pièce de Molière, *Dom Garcie de Navarre*, il y a une scène où le personnage d'Elvire embrasse une amie déguisée en homme pour rendre son amant jaloux. La pièce n'a pas eu de succès, mais la présence du thème de travestisme est efficace dans le sens où la situation est rendue facilement plus ambiguë entre les personnages.

Sans doute le plus bel exemple de travestisme au cinéma se trouve dans le film *La grande illusion*, de Renoir, où les prisonniers anglais se travestissent et dansent le French-cancan avec les prisonniers français pour garder le moral et pallier quelque peu l'absence de présence féminine dans leur camp. Cette scène de travestissement des prisonniers dans *La grande illusion*, commence comme une bouffonnerie. Elle se termine par le chant pathétique et guerrier de tous ces soldats déguisés qui viennent d'apprendre que Douaumont vient d'être repris. Ces images des soldats anglais en jupettes chantant l'hymne national français évoquent dans *La grande illusion* à coup sûr *La Marseillaise* du sculpteur Rude. Le travestisme n'exclut donc pas la virilité. Il est même dans le film de Renoir comme chez Djian une manière de résistance à l'oppresseur. On peut en effet comparer la scène de *La grande illusion* et celle de *Sotos*, où Mani met les culottes de sa mère en cachette. La similitude se trouve dans la démarche. Le travestissement est la première contestation de l'ordre. Comme on l'a remarqué plus tôt, le personnage du petit-fils

affirme sa rébellion en se travestissant. En fait, pour lui le travestisme est le seul pouvoir qu'il possède pour résister à son grand-père qui l'étouffe.

## CONCLUSION

Ce mémoire consacré à Djian et à son œuvre est le fruit d'un travail d'analyse et de réflexion par induction, déduction ou analogie étant donné que l'écrivain, qui se tient en général à l'écart des critiques et des journalistes, choisit le plus souvent de rester aussi énigmatique que possible dans ses déclarations. En effet, comme beaucoup d'auteurs, Djian désire d'abord s'exprimer à travers ce qu'il écrit et, pour se protéger sans doute, s'efforce d'échapper autant que possible au jugement de ses contemporains. C'est peut-être pour ces raisons que les réactions de la critique à l'égard de ses romans et de ses recueils de nouvelles sont presque toujours ambivalentes. Ainsi, pour savoir "où se situe Philippe Djian dans la littérature française" aujourd'hui, on commencera par un examen de l'ensemble des articles écrits dans la presse sur lui et on terminera par une analyse de texte en utilisant les expressions et les figures de style des critiques littéraires, pour pouvoir examiner l'écriture de Djian sur les plans stylistique et sémantique.

Bien sûr qu'ils vont compter tes adverbes, tes *malgré que*, et mesurer la taille de tes ellipses... c'est leur métier... Mais toi, tu n'es pas en train de te couper une robe de soirée, tu écris un livre...! Ne t'occupe pas de ce qu'on écrit sur toi, que ce soit bon ou mauvais... Ne te demande pas pour quoi ou pour qui tu écris mais pense que chacune de tes phrases pourrait être la dernière. Laisse-le gratter à la porte, il va se fatiguer... <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Philippe Djian, *Lent Dehors* (Paris: Bernard Barrault, 1991), 367.

Djian a peut-être prévu la réponse des critiques de *Sotos* en écrivant ces lignes dans *Lent dehors*. Même s'il se rebelle depuis toujours contre les critiques en donnant l'impression qu'il n'en a cure, lors de la sortie de *Sotos*, il a probablement été obligé de prendre sur lui pour demeurer impassible aux voix de ceux qui l'ont accusé de s'être vendu pour publier enfin sous "la couverture Blanche" de Gallimard. La réaction des critiques de la grande presse à la publication de *Sotos* a été en effet particulièrement ambivalente, précisément parce que Djian a changé d'éditeur au grand dam de ses détracteurs qui trouvent ses écrits indignes de la respectable maison d'édition de la rue Sébastien-Bottin. Les mauvaises langues ont même prétendu que l'auteur de *Sotos* aurait reçu une avance pour achever ce roman qu'ils considèrent somme toute comme médiocre...

Ainsi, *Le Monde* et *L'Express* ont-ils brocardé le dernier roman de Djian avec une férocité certaine. Pierre Lepape, critique au journal *le Monde*, a, par exemple, raillé en déclarant que Djian était un écrivain "gavé d'Amérique" ordinairement enclin à trop de sincérité dans sa manière d'écrire, mais qu'il était assagi parce que "la réalisation du rêve de se trouver sous "la couverture Blanche" de Gallimard l'avait rendu plus timide." De toute façon, ajoute Pierre Lepape, Djian savait d'avance que *Sotos* serait un échec. Angelo Rinaldi, dans *L'Express*, critique sévèrement le neuvième roman de Djian dans un article intitulé "Bas de soie," où il reproche amèrement à l'auteur de *Sotos* la langue relâchée qu'il utilise parfois dans ses œuvres. De surcroît il estime que Djian ne fait pas l'effort d'exprimer sa pensée dans un

style simple et clair, dépouillé de toute propension à vouloir séduire son lecteur par des mots crus et des images osées. Bref, Angelo Rinaldi sous-entend que Philippe Djian est un faiseur, une sorte d'écornifleur de la littérature, spécialisé dans une langue de bois ridicule consacrée au sexe et à la violence dont il serait le chantre:

S'il doit être soupçonné de quelque chose, M. Djian le sera surtout de roublardise dans le racolage du chaland par la fausse audace qui empêche tout personnage de s'asseoir simplement comme chacun; on n'est autorisé qu'à "installer ses fesses." Pour lui, l'amour équivaut à "colmater une fente... Au lit, une fille "fait grésiller ses fesses," phénomène qui eût mérité une explication, voire une communication à l'Académie des sciences... Comme on ne demande qu'à s'instruire, on aimerait savoir de quelle manière l'une d'elles, à l'acmé de l'étreinte, s'y prend pour "enserrer la cloison entre ses cuisses, caressant le papier peint d'un genou ou de l'autre, selon que je taquinai ses orifices." <sup>2</sup>

On peut penser que l'article d'Angelo Rinaldi est avant tout une page d'humeur inspirée par l'admission de Djian à publier sous "la couverture Blanche" de chez Gallimard, dont on prédit d'ailleurs en conséquence la baisse de qualité.

Et l'honorable critique de *L'Express*, sans doute tout à sa vindicte, en vient même à faire semblant de se tromper sur le prénom du petit fils du patriarche dans *Sotos* qu'il nomme "Manu," banale abréviation d'Emmanuel, au lieu de "Mani" pour mieux dénigrer le roman...

La diversité des opinions des collaborateurs de *L'Express* fait honneur à cet hebdomadaire. En effet, dans les colonnes de la

---

<sup>2</sup> Angelo Rinaldi, "Bas de Soie," *L'Express*, 22 avril 1993, 118.

chronique littéraire de la même gazette, *Crocodiles* reçut un bien meilleur traitement sous la plume de Farid Chenoune qui louait le style de Djian pour les mêmes raisons que celles énoncées par Angelo Rinaldi pour le détester:

On le lit comme on écoute Tom Waits, Tom Novembre, ou Renaud..il est dans le bon camp. A-t-il copié les Américains, Henry Miller, John Fante, Richard Brautigan? On l'en accuse. En tout cas, c'est lui maintenant qui fait école. En témoignent les innombrables manuscrits "à la Djian" que reçoit son éditeur.<sup>3</sup>

Pour revenir à la réaction ambivalente des critiques de la grande presse après la publication des romans de Djian en général, et celle de *Sotos*, en particulier, on constate que les écotiers du quotidien *Libération* et des hebdomadaires *Le Nouvel Observateur* et *Paris-Match* qui touchent des lectorats plus "à gauche" ou de tendance populiste sont restés fidèles à l'esprit de Djian qu'ils défendent.

Reprenant les articles de Pierre Lepape dans *Le Monde* et d'Angelo Rinaldi dans *L'Express*, pour les contrecarrer, les défenseurs de Djian reconnaissent, chacun à sa manière, que l'auteur de *Sotos* reflète par le style et le contenu de ses écrits une certaine société française contemporaine. Par exemple, Jean-Baptiste Harang signe cette remarque dans *Libération*:

---

<sup>3</sup> Farid Chenoune, "La Plume qui fait mouche," *L'Express*, 9 avril 1989, 164.

... Voilà douze ans qu'il écrit dans un français qui se parle et qui a su rapprocher de la lecture toute une génération qui s'en écarte.<sup>4</sup>

Dans *Paris-Match*, on trouve sous la plume de Catherine Tabouis:

En réalité, la grammaire et la syntaxe n'ont jamais été malmenées dans ses romans, mais, sans les lire, la critique officielle ne pouvait pas imaginer qu'un écrivain puisse à la fois porter des santiags, fumer de l'herbe et employer l'imparfait du subjonctif.<sup>5</sup>

Dans le même esprit en 1989, au moment de la sortie de *Crocodiles*, Jean-François Josselin écrivait:

A lui tout seul, il [Djian] représente un courant littéraire que l'on oppose volontiers aux romanciers croulants (nous) et à la génération très chic des Editions de Minuit emmenés par Jean-Philippe Toussaint, le célèbre avatar de Le Clézio.<sup>6</sup>

Parmi cinq critiques sur les œuvres de Djian dans *Le Monde*, quatre ont été écrites par Lepape. Et parmi ces quatre, trois sont assez favorables. Dans sa critique de *Echine*, Lepape relève six points principaux qu'il trouve importants. Il explique tout d'abord que l'écriture de Djian a autant d'efficacité parce qu'il y a une honnêteté dans son style qui établit tout de suite un rapport entre lui et le lecteur. Le deuxième aspect qu'il souligne est que les thèmes dans *Echine* auraient pu ressembler à ceux de sa vie personnelle, mais au lieu de faire "l'auto-initiation," il projette ce à quoi sa vie pourrait

---

<sup>4</sup> Jean-Baptiste Harang, "Djian, malgré que," *Libération*, 13 mai 1993, 22.

<sup>5</sup> Catherine Tabouis, "Djian et De Caunes vident leur sac," *Paris-Match*, 13 mai 1993, 3-10.

<sup>6</sup> Jean-François Josselin, "Crocodile Dandy," *Le Nouvel Observateur*, 7 juin 1989, 153.

---

ressembler dans l'avenir, "demain vit deux fois: aujourd'hui et plus tard."<sup>7</sup> Ensuite, Lepape décrit Djian et son œuvre comme étant intimement liés. Le critique montre qu'en fait ce lien donne une certaine profondeur à la création littéraire de l'auteur, ce qui lui permet de jouer avec "[du] réel actuel et de l'imaginaire ramené ici au potentiel."<sup>8</sup> Lepape explique que ce jeu a pour effet de déjouer la conscience propre de la mortalité de l'écrivain, ce qui commande une compréhension plus profonde du monde et de sa place dans celui-ci. La force de l'émotion qui sous-tend l'écriture de Djian est également un élément important que remarque Lepape, soulignant le fait que Djian possède un style qui lui est propre, et que ce style expose au monde

les douleurs et les bonheurs de l'âme, les angoisses, les colères, les folies de ceux qui essaient de vivre la vie plutôt que de la subir.<sup>9</sup>

Finalement, Lepape découvre une tendresse propre au fond et à la forme du roman *Echine* qui n'existe ni dans *Zone érogène*, ni dans *Bleu comme l'enfer*, ni dans *Maudit manège*.

Ensuite, dans sa critique de *Lent dehors*, Lepape décrit un Djian qui est surtout styliste:

Chacune de ses phrases est une application de sa théorie des noeuds: comment essayer de lier ensemble des sentiments, des réflexions, des images dont l'expression doit coexister tout en donnant à cet ensemble complexe, mouvant, contradictoire, la

---

<sup>7</sup> Pierre Lepape, "Philippe Djian raconte son avenir," *Le Monde*, 8 septembre 1988, 13-15.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.



force, l'évidence et l'harmonie sans lesquels il n'est pas de littérature qui parle--et donc qui vaille.<sup>10</sup>

Ce commentaire semble contradictoire par rapport à sa critique de *Sotos*, roman à propos duquel il écrit que, quand

il [Djian] s'est lancé dans l'écriture, c'est tout naturellement qu'il a conçu le projet de revigorer notre vieille langue avec des médecines concoctées outre-Atlantique." <sup>11</sup>

ou

Djian prenant des risques inconsidérés avec la syntaxe vaut à tout prendre mieux à condition d'être flanqué d'un correcteur.<sup>12</sup>

En 1989, Lepape a donné une critique plutôt tiède après la sortie de *Crocodiles*, dans laquelle il montrait que si, dans certaines nouvelles, on trouvait "du meilleur Djian," en revanche les autres étaient sans originalité. A la fin de cette critique Lepape écrivait qu'il

manque toujours quelque chose pour que nous soyons totalement satisfaits." <sup>13</sup>

Mais, en reprenant la critique de *Lent dehors*, on trouve l'affirmation contraire. En effet Lepape explique que:

Les puristes peuvent ricaner: demain, les enfants des écoles, s'ils lisent encore, apprendront chez Djian, ce que nombre des

---

<sup>10</sup> Pierre Lepape, "Lent dehors," *Le Monde*, 5 avril 1991, 17.

<sup>11</sup> Pierre Lepape, "Sotos," *Le Monde*, 21 mai 1993, 24.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Pierre Lepape, "Le déchirement de Philippe Djian," *Le Monde*, 2 juin 1989, 24.

meilleurs jeunes écrivains d'aujourd'hui y ont déjà trouvé: une leçon de style.<sup>14</sup>

On trouve la même contradiction dans *L'Express*. Ainsi, à l'époque où Djian était publié par l'éditeur Bernard Barrault, ce que l'on écrivait sur lui était dans l'ensemble positif. En effet, le premier article fut un portrait de l'écrivain par Sylvie Santini, qui survolait la vie et les influences de Djian. Elle insistait sur l'importance des "écrivains américains morts." Elle donnait à penser que l'efficacité de la manière d'écrire de Djian provenait d'une honnêteté qu'il puisait chez les écrivains de la "Béatitude."

Parmi les reproches formulés contre *Sotos*, on notera ceux de certains critiques comme Rinaldi pourfendant des phrases dont ils estimaient qu'elles étaient des atteintes portées à la grammaire française. La plus célèbre de ces attaques concerne la formule "une véranda éclosit au sud-est," suivi par la "foison des pensées," ou "vivre l'expérience enfonce toujours la plus parfaite simulation, la plus limpide projection mentale."<sup>15</sup> Djian a contrecarré ces assauts avec panache, en montrant qu'une partie de la critique est "vouée à défendre une certaine idée de la littérature":

Ces gens-là ne laissent filtrer qu'une littérature qu'ils ont l'impression de comprendre, celle qu'ils pratiquent. Si tu écris d'une manière différente, qu'ils ne comprennent pas, ils se reveillent tous comme de vieilles femmes affolées. Alors, quand,

---

<sup>14</sup> Pierre Lepape, "Lent dehors," *Le Monde*, 5 avril 1991, 17.

<sup>15</sup> Ibid.

en plus, je suis publié dans la collection blanche, un écrivillon de rien du tout comme Marc Lambron s'énerve.<sup>16</sup>

Ces remarques résument bien les raisons qui suscitent la colère de certains à l'égard de sa manière d'écrire. A travers ce commentaire on constate que Djian combat l'état d'esprit des puristes et, fidèle à son style acide, traite ses détracteurs dans la critique d'"écrivillons." Cette rancune s'explique également par la croyance de la part de Djian que le marché s'est perdu à cause de cette rigidité.

A propos de son style, en particulier celui de *Sotos*, Djian montre dans cet article qu'il sait bien ce qu'il écrit:

... lorsque je me permets ce genre de liberté, je prends le soin de vérifier dans Littré ou Grevisse si je fais vraiment n'importe quoi ou si ça peut fonctionner. Par exemple, Rinaldi a cité une phrase où j'avais écrit "éclosit." Or Littré écrit que le verbe éclore est défectif et qu'il serait dommage d'abandonner son emploi au passé simple, qui est vraiment très beau. Là, Rinaldi aurait mieux fait se taire. En l'occurrence, c'est Littré et non Rinaldi qui fait autorité. Quant aux "bien que" et "malgré que," Claudel et Gide les ont employés comme moi. Mais à l'époque, Rinaldi était encore petit garçon. Sur tous les détails pour lesquels ils m'attaquent, je peux prouver qu'ils ont tort. La langue avance.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> "Djian et De Caunes vident leur sac," *Paris-Match*, 13 mai 1993, 3-10.

<sup>17</sup> Ibid.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALPHANT, Marianne. "Djian le Terrible," *L'Express*, 19 août 1988: 46-47.
- \_\_\_\_\_. "Le Tigre Zen de Biarritz," *Libération*, 7 avril 1988: 38.
- BOUJEDRA, Muhamed. *Philippe Djian*. Morocco: Edition du Rocher, 1992.
- BRAUTIGAN, Richard. *The Hawkline Monster*. London: Arrow Books Ltd., 1975.
- \_\_\_\_\_. *Sombrero Fallout*. London: Arrow Books Ltd., 1977.
- \_\_\_\_\_. *Dreaming of Babylon*. New York: Delta Publishing Co., 1977.
- \_\_\_\_\_. *Un Privé à Babylone*. Traduit par Marc Chénétier. Paris: Christian Bourgois, Editeur, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Mémoires sauvés du vent*. Traduit par Marc Chénétier. Paris: Christian Bourgois, Editeur, 1983.
- BURROUGHS, William. *Naked Lunch*. New York: Grove Weiden Feld, 1959.
- CHENOUNE, Farid. "La plume qui fait mouche," *L'Express*, 9 juin 1989: 164.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Ed. Robert Laffont, 1969.
- DANEY, Serge. "Petite fièvre," *Révolution*, 18 avril 1986: 49.
- DEVARRIEUX, Claire. "Où va Djian?", *Libération*, 18 mai 1989: 31.
- DECOTE, Georges. *Itinéraires littéraires, "Le XVI<sup>e</sup> siècle" et "Le XVIII<sup>e</sup> siècle,"* Paris: Hatier, 1991.

- DJIAN, Philippe. *50 Contre 1*. Paris: Bernard Barrault, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Bleu comme l'enfer*. Paris: Bernard Barrault, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Zone érogène*. Paris: Bernard Barrault, 1984.
- \_\_\_\_\_. *37,2 Le Matin*. Paris: Bernard Barrault, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Maudit Manège*. Paris: Bernard Barrault, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Echine*. Paris: Bernard Barrault, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Crocodiles*. Paris: Bernard Barrault, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Lent Dehors*. Paris: Bernard Barrault, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Sotos*. Paris: Gallimard, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Lorsque Lou*. Paris: Gallimard, 1992.
- DOMMERGUES, Pierre. *Les Ecrivains américains d'aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- DOS PASSOS, John. *The Big Money*. New York: Washington Square Press, 1961.
- EZINE, Jean-Louis. "Djian, l'homme à fans," *Le Nouvel Observateur*, 22-28 avril 1993:108-110.
- FAGNEN, Yann. "Comme un vol de Djian," *Libération*, 22 mars 1985: 85.
- GAZIER, Michèle. "Mauvaise passe," *Télérama*, 21 avril 1993:44.
- HAMPTON, Wayne. *Gorilla Minstrels*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1986.
- HARANG, Jean-Baptiste. "Djian, malgré que," *Libération*, 13 mai 1993: 22.

- HELIOT, Armelle. "Le manège maudit de Philippe Djian," *Le Quotidien de Paris*, 9 avril 1986, 25.
- JOSSELIN, Jean-François. "Crocodile dandy," *Le Nouvel Observateur*, 1-7 juin 1989: 153.
- KEROUAC, Jack. *On the Road*. New York: Penguin Books, 1955.
- LEPAPE, Pierre, "Lent Dehors," *Le Monde*, 5 avril 1991: 17.
- \_\_\_\_\_. "Sotos," *Le Monde*, 21 mai 1993: 24.
- \_\_\_\_\_. "Les déchirements de Philippe Djian," *Le Monde*, 2 juin 1989: 24.
- \_\_\_\_\_. "Philippe Djian raconte son avenir," *Le Monde*, 8 avril 1988: 13-15.
- MILLER, Henry. *Tropic of Capricorn*.
- PALESTEL, Jean, "Djian bon beurre," *Libération*, 28 février 1991: 21-23.
- RALLO, Elisabeth Ravoux. *Méthodes de critique littéraire*, Paris: Armand Colin Editeur, 1993.
- RINALDI, Angelo, "Bas de soie," *L'Express*, 22 avril 1993: 118.
- ROUCHY, Marie-Elisabeth, "Beineix saisi par la fièvre Djian," *Mercredi*, 31 juillet 1985: 21.
- SANTINI, Sylvie, "Dis, Djian, c'est loin, l'Amérique?", *L'Express*, 19 août 1988: 46-47.
- SORG, Christian, "Djian, le Bostonian," *Télérama*, 21 juin 1989: 16-17.
- TABOUIS, Catherine, "Djian et Decaunes vident leur sac," *Paris-Match*, 13 mai 1993: 4-10.

## APPENDICE

## ETUDE DE TEXTE<sup>1</sup>

bon, c'est un moment difficile  
j'avais imaginé quelque chose  
d'assez épouvantable  
mais je suis venu  
et l'autre qui nous suit  
dans sa bagnole jaune citron  
il se marre tout seul  
il est formidable tu dis et  
moi je pense qu'il est tout à fait  
capable  
de se traîner  
jusqu'à la fin du monde  
dans son engin  
parce qu'il est déjà à moitié mort  
et je ne dis pas ça  
pour la suite  
pour les nuits silencieuses  
-tu imagines des rêves jaune citron?-  
quand tu iras d'une pièce à l'autre  
comme une folle  
l'eau fraîche dans la cuisine  
la lune  
les fleurs  
les miroirs  
la passion  
je ne dis pas ça pour t'emmerder

---

<sup>1</sup> Philippe Djian, *Bleu comme l'enfer* (Paris: Bernard Barrault, 1982), 211-213.



vois-tu je préfère que tu me laisses descendre  
tu dis on s'embrasse  
mais je suis plutôt occupé à me sortir du siège.  
L'autre a donné un petit coup de klaxon  
j'ai fermé les yeux  
je suis resté sur le trottoir  
les cornes de gazelle fumer dans le noir  
marcher sans culotte lire des  
magazines en commençant par la fin  
je me demande  
ce que je vais bien pouvoir faire de tout ça  
en fait j'attends d'être touché par un éclair  
en fait la tristesse ne vous apprend rien du tout  
une envie de pisser  
et vous ne pouvez rien y faire  
malheureux  
tu peux te mettre à cavalier, malheureux  
il n'y a vraiment rien qui tienne debout  
mon Dieu j'ai pensé  
si je n'arrive pas à me retenir  
faites qu'elle soit déjà loin  
évidemment  
je ne suis pas parfait.

Ce poème, qui se trouve au milieu du roman *Bleu comme l'enfer*, est l'œuvre d'un poète anonyme qui exprime les craintes des héros. Le "je," en fait, représente la voix de Ned et de Henri, à travers cette création littéraire. Nous avons choisi de faire une analyse de ce poème pour montrer comment il est représentatif du thème de la mise en abîme, ainsi que de celui du chasseur/chasse.

Dans ce poème sans titre, une lecture linéaire montre une répétition de mots qui ici renforce le thème de la tristesse et du désespoir. Par exemple, aux lignes 4 et 29, la répétition de la conjonction de coordination "mais" indique de la lassitude ou de la résignation. D'ailleurs ces sentiments sont exprimés de manière explicite par le contexte: le début du poème décrit un homme qui est dans une situation dramatique "j'avais imaginé quelque chose d'assez épouvantable." Ensuite, l'auteur insiste par ce mot "mais" qui en vérité signifie ici: "Bien que je sois dans une situation difficile et épouvantable, je suis venu," comme si le poète n'avait pas le choix et qu'il était résigné à ce qui va lui arriver, quelles qu'en soit les conséquences morales ou physiques. La répétition suivante se trouve dans l'emploi du mot "l'autre" qui désigne non seulement le personnage de Franck proprement dit, mais qui a aussi valeur de synecdoque puisque Franck est l'archétype même du poursuivant.

A la ligne 29, "mais" représente le désir du poète désespéré de pouvoir jamais échapper aux griffes de "l'autre," qui le pourchasse sans pitié, même s'il est à moitié mort. La phrase qui précède évoque une femme qui ne se soucie guère du poète ou du danger que le chasseur représente pour lui:

tu dis on s'embrasse / mais je suis plutôt occupé à me sortir du  
siège / L'Autre a donné un petit coup de klaxon

Le prénom "Franck" n'est jamais écrit de manière explicite parce que, d'une part, il inspire de la crainte au poète, mais aussi parce qu'il ressent que son amie est à la fois fascinée et effrayée par cette figure

du chasseur. Ainsi au lieu de nommer Franck, le poète emploie "l'autre" ou "il."

Si l'on applique à ce poème le concept d'"expansion" tel qu'il a été défini dans la méthode de critique littéraire utilisée par Michaël Riffaterre, c'est à dire "la transformation d'un signe en plusieurs."<sup>2</sup> on peut noter que le thème de la chasse gagne en profondeur. En effet, le symbole initial de la chasse est ici exprimé par "l'autre." Puis au fur et à mesure que le poème se dénoue, d'autres éléments représentant le chasseur sont adjoints: la voiture du chasseur, c'est-à-dire l'un des instruments de la chasse, les rêves du poète en proie à ses incertitudes et la volonté de puissance du chasseur capable de manipuler l'inconscient de ses victimes.

Vu sous l'angle de la critique formaliste russe, dont le modèle a été posé par Vladimir Propp dans *La Morphologie du conte*, publié en 1928, le personnage de la femme dans ce poème fonctionne bel et bien comme "un auxiliaire" de "l'agresseur." Le poète, "le héros," tente de s'enfuir en compagnie de la femme qu'il aime, "la princesse." Mais, contrairement à ce qui se passe en principe dans les contes, cette dernière est attirée par le chasseur et le danger qu'il représente. "La princesse" séduite par "l'agresseur" est indifférente au "héros": voilà de quoi plonger le poète dans le marasme...

A la ligne 8 n'écrit-il pas " Il est formidable tu dis...." Il y a dans ces mots une part de naïveté enfantine, une vision infantile du monde et sans doute un certain déséquilibre lié à l'ambiguïté de la

---

<sup>2</sup> Elisabeth Ravoux Rallo, *Méthodes de critiques littéraire* (Paris: Armand Colin, 1993), 99.

femme, qui n'est pas vraiment à ses côtés. D'ailleurs, la femme dans ce poème représente un élément de folie, comme dans les lignes 19-20:

quand tu iras d'une pièce à l'autre comme une folle

L'auteur enchaîne la folie aux passages oniriques, ce qui crée une atmosphère iréelle. Le passage du rêve à la folie est exprimé par un mélange d'images qui associent l'amour et la nuit:

la lune  
les fleurs  
les miroirs  
la passion

Ces images évoquent également une recherche de l'immortalité, le désir de tous les poètes, comme l'explique Borges:

Il y a aussi de l'immortalité dans les choses éternelles. La lune, les rossignols, le printemps, disent la gloire de Henri Heine, la mer sous le ciel gris, celle de Swineburne, les quais et les embarcadères, celle de Walt Whitman.<sup>3</sup>

Le vide que ressent le poète de *Bleu comme l'enfer* qui ne trouve ni repos ni sécurité relative dans les bras de la femme, résulte d'un sentiment de perte, de lassitude, de souffrance morale ou de la douleur physique. Mais selon Borges, ce vide existentiel fait partie intégrale de l'âme du poète:

---

<sup>3</sup> Ibid. 157.

Mais les immortalités majeures-celles du domaine de la passion demeurent vacantes. Il n'existe pas de poète qui soit l'expression totale de l'amour, de la haine, de la mort ou du désespoir.<sup>4</sup>

Le chasseur apparaît comme un être indestructible et cette apparence est accentuée par sa voiture, que le poète désigne par le mot populaire "bagnole" ou par le terme générique "engin." L'automobile est un objet qui frappe le poète, d'abord par sa couleur vive, puis surtout par son conducteur qui, "à moitié mort," est pourtant prêt à poursuivre sa proie jusqu'au bout du monde. Le poète renforce l'image à laquelle il donne une dimension fantastique lorsqu'il souligne le délabrement physique du chasseur:

il est tout à fait capable de se traîner jusqu'à la fin du monde

Sur le plan psychologique c'est une image forte, parce que le chasseur, même dans cet état d'épuisement est toujours capable de faire naître la peur chez sa proie. Le poète perçoit le conducteur comme une créature diabolique, comme un être qui n'éprouve pas la fatigue mais qui prend du plaisir à la chasse en effrayant autrui. Alors le poète en vient à imaginer que le chasseur et sa voiture ne sont qu'un seul être, au point que la "bagnole" en devient une figure métonymique. L'automobile et son conducteur sont indissociables.

Il y a aussi un élément onirique qui suit l'image fantastique du chasseur. Quand le poète parle de la nuit (encore par une anaphore: **pour la suite, pour les nuits silencieuses**) l'idée de la chasse revient

---

<sup>4</sup> Ibid.

de manière inconsciente à l'esprit du narrateur, ce qui montre bien comment la peur le gagne. Le poète joue aussi sur le mot "suit." Il parle plus tôt de "l'autre qui nous suit" et ici "suite" désigne les événements--y compris oniriques--qui l'attendent. "Suite" et "nuit" sont employés pour l'homophonie. La nuit est le domaine du rêve, c'est à dire la projection du réel transformé avec les craintes inconscientes qu'il inspire.

Ce rêve représente, symboliquement, la chasse, dans le sens où le poète a l'impression d'être sans arrêt traqué comme un animal, qu'il ne peut pas échapper à son poursuivant et qu'il sera bientôt coincé et étouffé par celui-ci. On peut dire que ce rêve, à l'intérieur du poème, fait appel à l'intertextualité de l'œuvre de Djian, car le thème de la chasse se trouve à l'intérieur de chacun de ses romans, et ce rêve reflète la fatigue et la peur de la part de chaque victime de chasse créée par Djian.

La pression de la poursuite, conjuguée avec les effets de la fatigue et les conséquences de la folie de son amie agite profondément l'âme du poète qui pressent que quelque chose de grave va lui arriver.

Si l'on compare les lignes 30 et 31 d'une part avec les lignes 27 et 29 d'autre part, il est clair que la proie se résigne à accepter son destin. Quand il écrit:

marcher sans culotte lire des magazines en commençant par la  
fin

le poète exprime son angoisse devant l'inconnu. A la ligne 38 il envisage le pire:

en fait j'attends d'être touché par un éclair

D'un point de vue grammatical, le point et la virgule sont utilisés pour ponctuer le thème de la résignation chez le poète:

mais je suis plutôt occupé à me sortir du siège.  
L'autre a donné un petit coup de klaxon

Le poète ne se sert du point que deux fois, ici et à la fin du poème. Il veut souligner le fait que la première partie du poème traduit encore la fluidité du mouvement, la possibilité de se tirer d'affaires et de sortir d'une situation effrayante. Mais finalement tout espoir de salut s'éteint et cela est exprimé par l'emploi de ce point final. Au-delà de ce point il ne reste que l'attente de l'accomplissement d'un destin tragique. Le vocabulaire lui-même exprime ce sentiment de résignation:

J'ai fermé les yeux

ou,

Je suis resté sur le trottoir

Le poète sent qu'il n'est plus capable de combattre la force implacable qui le poursuit avec acharnement (lignes 36-37): "je me demande ce que je vais bien pouvoir faire de tout ça," et il constate

que le monde extérieur, lui aussi aux prises avec les mêmes maux, est tout aussi impuissant que lui à s'y soustraire (ligne 41): "et vous ne pouvez rien y faire."

Si les lignes 38 et 39 sont anaphoriques d'un point de vue stylistique, elles transcrivent cependant une évolution sensible quant aux idées:

en fait j'attends d'être touché par un éclair  
en fait la tristesse ne vous apprend rien du tout

La ligne 38 marque le point culminant de l'attente car le poète y exprime enfin ce qu'il attend. A la ligne suivante, le thème dominant est celui de la tristesse. L'auteur fait rimer "attends" avec "apprend" pour opposer avec netteté les deux idées. Le second vers explique que même la tristesse qui fonctionne souvent comme une étape nécessaire pour parvenir à accepter la perte de quelqu'un ou de quelque chose, ne change rien dans la vie du poète. Ce dernier continue à associer impuissance et tristesse (lignes 41-43). A la ligne 43 précisément, le désir de fuir du poète, maintenant résigné, s'est transmis à son amie: "tu peux te mettre à cavalier," phrase que le poète ponctue par le mot "malheureux" comme un soupir de tristesse poussé après l'unique virgule du poème.

La dernière partie du poème reflète un vide intérieur (ligne 44): "il n'y a vraiment rien qui tienne debout." L'emploi du verbe "tenir" au subjonctif indique une hypothèse, celle de l'absurdité de la vie, qui renforce le sentiment de l'irréalité des choses. Le monde ne "tient" pas debout. A la ligne 46, le poète applique cette hypothèse à



lui-même; il envisage son propre effondrement s'il ne se "retient" pas. Curieusement, les verbes "tenir" et "se retenir" se répondent et la juxtaposition des deux énoncés semble abolir toute distinction entre le monde intérieur du poète et le monde extérieur.

Les cinq dernières lignes contiennent une prière à Dieu et une réflexion personnelle. Dans sa prière, en fait, le poète demande que s'il ne lui est pas accordé de s'en sortir, qu'au moins "elle" ne soit pas témoin de son effondrement. Dans le regard qu'il porte sur lui-même le poète se voit en train de pousser un dernier soupir, vaincu par l'impuissance et la lassitude. La dernière ligne est une litote à travers laquelle le poète exprime sa faiblesse et sa vulnérabilité.

La richesse de ce poème, placé au milieu du roman, provient du fait qu'il réalise la synthèse de celui-ci. La forme poétique permet à l'auteur de *Bleu comme l'enfer* de restituer en peu de mots l'émotion du récit dans toute sa fulgurance.

Il y a enfin mise en abîme parce que la voix narrative dans ce poème est celle d'un inconnu, d'un poète anonyme qui résume la problématique de l'auteur de *Bleu comme l'enfer*. Le poème est une seconde création littéraire à l'intérieur d'une première création littéraire. Ecrire un poème sur le roman en cours d'élaboration revient pour l'auteur à saisir l'acte-même de création. Le poème est peut-être un reflet de l'âme de Djian. Citons une dernière fois Borges:

... les grands vers de l'humanité n'ont pas encore été écrits, et c'est de cette imperfection que doit se réjouir notre espérance<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ibid.

Djian parle souvent du vide qu'il éprouve après avoir terminé un roman et bien qu'il n'ait pas la prétention que ses œuvres soient "grandes", c'est cette "espérance," cet appel du vide aussi, cette imperfection existentielle, qui nourrit son désir de s'examiner, sinon de se comprendre, à travers l'écriture.